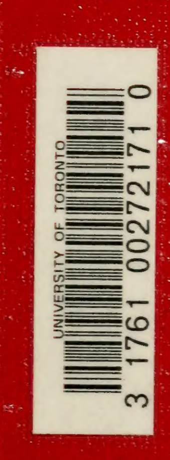
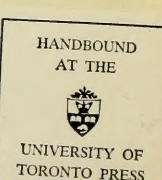
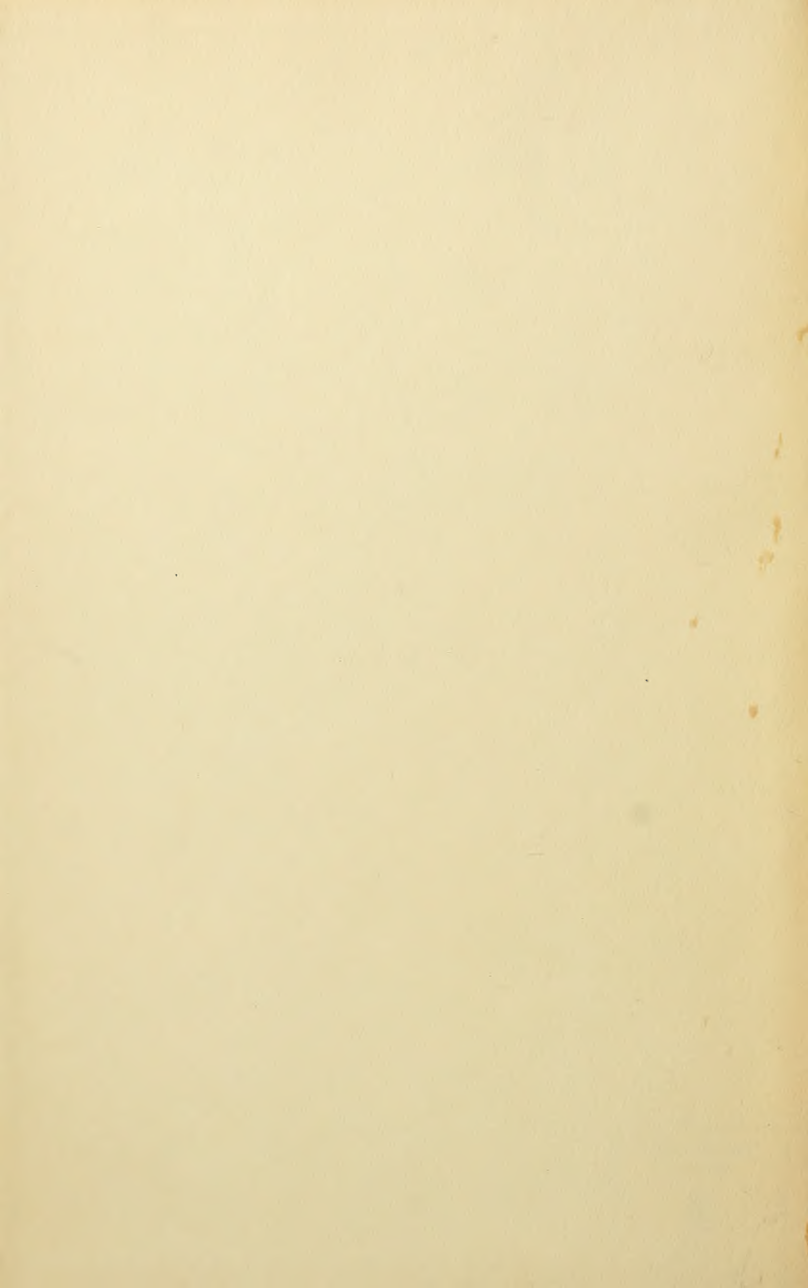
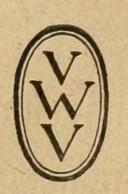

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00272171 0







Aus Dichtung und Sprache der Romanen



Aus Dichtung und Sprache der Romanen

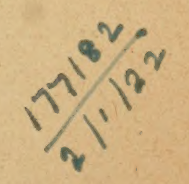
Vorträge und Skizzen

von

Heinrich Morf

Erste Reihe

Anastatischer Neudruck



Berlin und Leipzig 1922
Vereinigung wissenschaftlicher Verleger
Walter de Gruyter & Co.
vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung
Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.



UXORI

optimæ atque carissimæ

hæc commentariola

quorum pars magna fuit

d. d.

maritus



Inhalt.

Seite



Vorwort.

In diesem Bande finden sich lose Blätter zusammen, die im Laufe zweier Jahrzehnte mit vielen anderen vom nämlichen Schreibtisch aus in die Welt geflattert sind. Der Sturmwind unserer literarischen Produktion hat sie verweht und nicht nur die Leser, an deren Auge sie einst vorübergeglitten, haben sie vergessen — auch dem Verfasser waren sie zum Teil völlig aus der Erinnerung entschwunden.

Da bot ihm eine besondere Gelegenheit den äußern Anlaß, sich in dem Stoße teilweise bereits vergilbter Blätter — unser Papier welkt rasch! — umzusehen. Solches Kramen in alten, erinnerungsreichen Arbeiten ist ein gefährlich Ding. Es dient der Eigenliebe, und wenn noch die Aufmunterung nachsichtiger Freunde dazu kommt, so geschieht leicht, was hier geschehen ist: es reift der Entschluß, aus der Menge dessen, das die Jahre aufgehäuft haben, eine Auswahl zu treffen, um den Vergessenen eine kurze Wiedererstehung zu verschaffen und den Verwehten das Gewicht eines Bandes zu geben.

Ob sie diese Wiedererstehung verdienen und ob dieses Gewicht nicht allzuschwer ist — die Erfahrung wird es lehren.

Die meisten der hier vereinigten Essays sind in Zeitschriften oder im Feuilleton von Tagesblättern gedruckt worden: die Zwei sonderbaren Heiligen im „Sonntagsblatt des Bund“ (1883, Redaktion von J. V. Widmann); die Abschnitte über die Pilgerfahrt Kaiser Karl's, Voltaire und Bossuet, Bouhours, Drei Vorposten der Aufklärung, Diderot, Petrarca's Bibliothek, Frau von Staël von 1887—96 in der „Nation, Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur“, herausgegeben von Dr. Th. Barth; Voltaire's und Shakspere's Cäsartragödien in Behrens' „Zeitschrift für französische Sprache und Literatur“ (1888); Wie Voltaire Rousseau's Feind geworden ist, Der Verfasser von Paul et Virginie in der „Frankfurter Zeitung“ (1889 und 95); Molière, Vom Rolandslied zum Orlando furioso, Die sieben Infanten von Lara, Mistral in J. Rodenberg's „Deutscher Rundschau“ (1897 bis 1903); die Spielmannsgeschichten in der „Neuen Zürcher Zeitung“ (1900).

Zwei Stücke sind seinerzeit in Broschürenform erschienen: Aus der Geschichte des franz. Dramas in der „Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge“ von Virchow und Holtzendorff (Hamburg, J. F. Richter 1887) und Ein Sprachenstreit in der rätischen Schweiz im Verlage von K. J. Wyß in Bern 1888. Auch diese beiden Verleger haben den Wiederabdruck freundlichst gestattet.

Die Aufsätze haben unter sich keinen anderen Zusammenhang, als daß sie alle aus dem nämlichen Be=

mühen hervorgegangen sind, die romanische Welt geschichtlich zu verstehen und sämtlich am Wege der akademischen Lehrtätigkeit entstanden sind, der einem deutschen, speziell einem schweizerischen Romanisten vorgezeichnet ist. Sie erstrecken sich über französisches, italienisches, spanisches, rätisches und provenzalisches Gebiet und sind ungefähr chronologisch angeordnet, nicht nach ihrer Entstehungsweise, sondern nach dem Stoff, der sich vom Mittelalter bis zur Gegenwart hinzieht. —

Ich habe den Arbeiten mit ihrem Datum ihre ursprüngliche Form gelassen und nur augenscheinliche Versehen korrigiert oder durch einen gelegentlichen Hinweis auf den heutigen Stand unserer Kenntnisse den Leser vor irrtümlicher Auffassung zu bewahren versucht. Der Aufsatz über den rätischen Sprachenstreit hat einige Kürzung erfahren, die er, ein Stück linguistischer Polemik, wohl vertrug.

Den Schluß bilden einige Worte der Erinnerung an drei verstorbene Freunde, deren bei den hier vereinigten Arbeiten zu gedenken, mir besonders nahe liegen mußte.

H. M.



Vom Rolandslied zum Orlando furioso.

Als der Kardinal Ippolito d'Este sich in dem neuen epischen Gedichte umgesehen hatte, dessen Verfasser sein Sekretär Lodovico Ariosto war, da soll er statt eines Wortes der Anerkennung, an den Dichter die spöttelnde Frage gerichtet haben: „Messer Lodovico, wo habt Ihr denn all die Schnurren her?"

Zeitgenossen und Nachwelt sind mit ihrer Anerkennung für den liebenswürdigen Dichter freigiebiger gewesen als der Kardinal Ippolito; aber die Frage nach der Herkunft all der tausenderlei Geschichten, so in der Wunderwelt des Orlando furioso sich zutragen, haben auch sie, freilich in freundlicherem Tone, gestellt.

Sie haben sie auch beantwortet.

Es war kaum ein Jahrzehnt seit dem Tode des Dichters verflossen, als 1542 die erste Untersuchung über die Quellen des Orlando furioso erschien. Die Untersuchungen, welche hiermit das 16. Jahrhundert begonnen, hat die Forschung unserer Tage mit reicheren Hülfsmitteln und mit sicherer Methode wieder aufgenommen und in dem schönen Werke des Florentiner Romanisten Pio Rajna, Le Fonti dell' Orlando furioso (1876),[1] zu

[1]) In zweiter Auflage 1900 erschienen.

einem vorläufigen Abschluß gebracht. Rajna zeigt in weitschichtiger Untersuchung für jede einzelne Aventiure des buntbewegten Gedichtes, wo Ariost den Stoff seiner Erzählung gefunden haben mochte. Er zerlegt und zergliedert die einzelnen Episoden in ihre konstituierenden Elemente und weist in ihrer Verbindung die Kontaminationsarbeit des Dichters nach, durch welche dieser das überall her Entlehnte in geistiges Eigentum umschuf.

Den Grundstock dieser Entlehnungen bildet bekanntlich die epische Dichtung des romanischen Mittelalters, als deren Abschluß der Orlando furioso erscheint. Ariosts unvergleichliches Poem krönt also einen Jahrhunderte alten, stolzen Bau, einen Bau, dessen Fundamente in den Tiefen des Mittelalters ruhen und dessen Gipfel hineinragt in den Himmel der Renaissance.

Betrachten wir uns diesen Bau. Sehen wir die Kombination der verschiedenen Stilarten, die er aufweist — romanischen, gotischen, Renaissance-Stil — indem wir einen Gang durch das Innere unternehmen, der uns aus den düsteren Gewölben der Krypta durch verschiedene Stockwerke hinauf bis in die weitragende, helle Kuppel führen soll, welche Brunellesco-Ariost in unnachahmlicher Kunst geschaffen hat. —

Derjenige deutsche Stamm, welcher in der Völkerwanderung des fünften Jahrhunderts sich in Nordgallien dauernd niederließ, die Franken, fand dort ein vollständig romanisiertes, christliches Volk vor: die Galloromanen. Der germanische Sieger zwang dem Lande seine sozialen und politischen Institutionen auf, machte aus Gallien einen fränkischen Staat und nahm andererseits vom Be-

siegten den Glauben an. Er trat zur katholischen Kirche über. Die sozialen Verhältnisse schieden scharf den Sieger vom Besiegten, den Romanen vom Germanen. Die Religion, der Kultus verband sie. Er war eine stete Quelle näherer Berührung. Mit der Gemeinsamkeit des Glaubens fand sich Gemeinsamkeit einer Reihe weiterer Interessen und Anschauungen ein. Die Völker traten sich näher. Die Vermischung begann.

Das Christentum unterbrach die streng nationale Entwicklung der Franken, es machte den Franken zum Romanen. Im katholischen Franken sieht der Romane seinesgleichen. Er dient im fränkischen Heer. Die Kriege der Franken werden die seinen.

Damals hatten die Franken, wie die Germanen überhaupt, ihre Heldenpoesie. Anders die Romanen. Sie hatten kein Heldenzeitalter unmittelbar hinter sich, sondern eine Jahrhunderte alte Herrschaft des christlichen Romanismus. Eine lebensfähige Heldenpoesie fehlte ihnen.

Indem nun die beiden Völker sich verschmolzen, teilte sich gleichsam der Geist des fränkischen Barbars dem romanischen Waffenbruder mit. Auch er begann von Schlachten und Helden zu singen. Franken und Romanen, beide sangen, jeder in seiner Sprache, vom Waffenruhm der neuen Völkergemeinschaft, an deren Spitze germanische Fürsten standen. So wurde in dem neuen frankoromanischen Völkerkonglomerat der Franke zum poetischen, d. h. zum epischen Ferment, und seit dem sechsten Jahrhundert bestand in Frankreich eine doppelte Epopöe in germanischen und romanischen Liedern, welche dieselben Ereignisse des nationalen Lebens feierten, dieselben Helden priesen —

nämlich ursprünglich fränkische — und auf denselben Anschauungen vom öffentlichen Leben beruhten — nämlich auf den von den Franken geschaffenen.

Bei der Völkerverschmelzung siegte aber allmählich das gewaltige numerische Übergewicht der Romanen über die geringe Zahl der Germanen. Der Franke verschwand in Frankreich, mit ihm seine Sprache, mit ihr seine Poesie. Das fränkische Heldenlied hat im neunten Jahrhundert in Frankreich ausgeklungen; das romanische (französische) allein ist übrig geblieben. Es lebte allein weiter durch die Jahrhunderte und trat im elften Jahrhundert in der geschriebenen Literatur des Landes zu Tage.

So ist eine romanische Epik in Frankreich entstanden, welche von germanischen Helden handelt. Man durchgehe die ganze französische Volksepik und man wird kaum einen Heldennamen finden, der romanischen Ursprungs wäre. Man durchgehe diese hunderttausende von Versen: überall begegnet man germanischen Institutionen, germanischem Recht, germanischer Sitte. Die Auffassung der Monarchie, die Gebräuche bei den Gesandtschaften, die Versammlungen unter freiem Himmel, die gerichtlichen Zweikämpfe, die Waffenbrüderschaft — alles ist germanisch. Dies alles ursprünglich Germanische ist aber, wesentlich auf Grund des Christentums, zum wohlerworbenen romanischen Miteigentum geworden.

In diesen romanischen Heldenliedern lebt die Geschichte des Landes seit der Grundung der fränkischen Monarchie bis auf Hugo Capet herunter: die Geschichte eines halben Jahrtausends. Von diesem langen Zeitraum

war die Epoche Karls des Großen offenbar die glänzendste. Sie beschäftigte die Phantasie des Volkes am meisten. Die Lieder, welche sich an die Person des großen Kaisers knüpften, waren die populärsten, bildeten den Mittelpunkt der ganzen Heldendichtung. In ihr fand der Prozeß der epischen Verschiebung ein willkommenes Zentrum. Die älteren und jüngeren Lieder mit ihren um Jahrhunderte auseinander liegenden Traditionen, werden herangerückt, ihre Erzählungen mit der Regierung und mit der Person Karls des Großen verbunden, und so wird auf Kosten der geschichtlichen Wahrheit, der Chronologie und Topographie, eine künstliche Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes geschaffen. Was z. B. von einem Merowinger-König während Jahrhunderten war gesungen worden, das singen sie jetzt von Karl, und was Karls Nachfolger auf dem Throne Gutes oder Schlimmes getan, das wird dem Ahnherrn gutgeschrieben. Die romanische Heldensage wird zur Karlsage, und nur wenige isolierte Traditionen entziehen sich der Zentralisierung.

Die poetische Geschichte Karls des Großen bildet den Inhalt der zu unserer Kenntnis gekommenen nordfranzösischen Epik, der Chansons de geste.

Von allen Kriegen Karls sind es die Kämpfe gegen die Mauren in Spanien, welche den Mittelpunkt der Tradition bildeten, und da eine Niederlage auf die Gemüter immer einen tiefern Eindruck macht, als ein Sieg, so ist es unter diesen spanischen Kämpfen das Unglück in Ronceval, das vor allen nationalen Ereignissen Gegenstand zahlreicher epischer Lieder wurde. Aus ihrer Ver-

schmelzung entstand das Rolandslied, die berühmte Erzählung vom Verrate Ganelons, vom Tode Rolands, Oliviers und der übrigen Pairs und der Rache Karls, welche in der Form auf uns gekommen ist, die ihr das elfte Jahrhundert gegeben hat.

Der Geist, von dem die Erzählung dieser Ereignisse durchdrungen und getragen ist, ist der nationale. Die Idee der Glorifikation Frankreichs spricht aus jedem Verse. Die Liebe zur douce France belebt jede Schilderung. Die nationale Idee von der Superiorität Frankreichs ist verschwistert mit der religiösen: Keine Religion ist wahr als die Religion Frankreichs; es gibt keinen Gott, außer dem Gotte des Christentums. So werden die nationalen Helden zu Märtyrern des Glaubens, und die nationalen Feinde, die Sarazenen, zu Kindern des Teufels. Die nationale Idee wird durch die religiöse verbreitert, vertieft. Sie wird zur Idee des gewaltigen Kampfes, den das christliche Europa unter der Hegemonie Frankreichs gegen die Sarazenen geführt hat. Das Element des Mirakulösen mangelt fast gänzlich. Es beschränkt sich darauf, daß Gott seinem Lieblinge Karl Botschaften durch Engel sendet. Zauberspuk irgend welcher Art fehlt.

Die Rolle der Weiber ist eine sehr bescheidene. Die Herzen dieser Helden sind anderer Dinge voll und haben keinen Raum für die Liebe. Rolands Braut, Alda, tritt nur auf, um bei der Botschaft vom Fall ihres Geliebten tot zu Boden zu sinken. Die Inspiration dieser nationalen Epik ist kriegerisch. Das Leben des Friedens liegt ihren Schilderungen ursprünglich ferne. Ihre Rauhheit weiß nichts vom Frauendienst.

Neben Kämpfen gegen den äußeren heidnischen Feind sind es aber auch Kämpfe der Königsmacht gegen aufrührerische Vasallen, welche das französische Epos feiert. Die Regierungszeit Karls kannte tatsächlich solche Kämpfe kaum. Wohl aber erfüllen sie das neunte und zehnte Jahrhundert unter Karls Nachfolgern, den schwachen Karlingern. Diese Epen sind eine Verherrlichung der Vasallenmacht gegenüber der Monarchie; sie sind feudalistisch, während das Rolandslied monarchistisch ist. Doch ist auch ihre Inspiration eine wesentlich nationale. Sobald ein äußerer Feind sich zeigt, zieht der noch eben rebellische Vasall unter der Führung des Kaisers willig in den Krieg.

Als Typus für diese Gattung des feudalistischen Epos ist das Gedicht von Renaut de Montauban zu nennen, dem ältesten der vier Hämonskinder, der ein Liebling der Dichtung ist, eine wilde, unbeugsame Natur; jeder Zoll ein Held, aber einer jener Helden des brutalen Feudalismus, voller Hochmut und Gewalttätigkeit, vor dem sich alles demütigen muß, und der seinem Herrn, dem Kaiser, nach jahrelangen Kämpfen endlich weicht, nicht weil er gezwungen ist, sondern weil er aus freien Stücken nachgibt.

Wie Roland der Typus des königstreuen Pair, so ist Renaut (Rinald) der Typus des aufrührerischen Vasallen, und in dem Widerstreit ihrer Gesinnung schildert das Epos den gewaltigen Kampf zweier feindlicher Prinzipien der nationalen Entwicklung.

Nun vollzieht sich seit dem zwölften Jahrhundert eine entscheidende Wandelung in der epischen Dichtung. Das Zeitalter der Kreuzzüge läßt die alte Gesellschaft, welche

die Heldensage trug, vollends untergehen. Die Zeit ist eine andere geworden. Es entsteht jene eigentümliche Form der französischen Kultur, welche man das Rittertum nennt. Der ritterlich-höfischen Gesellschaft vermögen die überlieferten Chansons de geste nicht mehr zu sein, was sie der Vergangenheit waren: die vorzüglichste Quelle poetischen Genusses, der vorzüglichste Ausdruck ihres nationalen Bewußtseins. Diese ritterlich-höfische Gesellschaft wendet sich von den in Form und Inhalt rauhen, ihren Lebensverhältnissen und Lebensanschauungen nicht mehr entsprechenden Gedichten ab und sucht in stofflicher und formeller Beziehung einen andern poetischen Ausdruck ihres Lebensideals. Und indem sie den nationalen Sagenstoff aufgibt, wendet sie sich zu fremden, importierten Traditionen, vorzüglich zu keltischen.

Seit Jahrhunderten wohnten im Nordwesten des Landes, in Armorica, Bretonen als Nachbarn neben den Romanen, ein an wunderbaren Sagen reiches und sangeskundiges Volk. So sind bretonische Traditionen in mündlicher Überlieferung früh zu den Nordfranzosen gekommen, gingen da von Mund zu Mund und wurden französisiert. Als vollends England durch die französischen Normannen um die Mitte des elften Jahrhunderts erobert wurde, da war auch für die bretonischen Sagen des Inselreiches eine breite Brücke nach Frankreich herüber geschlagen.

Mit dem Erwachen der Kunstdichtung in Frankreich dringen die bereits mündlich umgestalteten keltischen Überlieferungen siegreich in die geschriebene Literatur des Nordfranzösischen ein. Die zum Teil längst umgehenden Ge-

schichten von König Artus und seiner Tafelrunde, vom Löwenritter, von Lancelot, von Tristan und Isolde, werden von französischen Kunstdichtern frei bearbeitet, auch nachgeahmt, und dieser bretonische Stoff mit dem neuen französischen, ritterlichen Geiste belebt. Es werden die Lebensformen und Lebensanschauungen der höfischen Gesellschaft in diese zierlich gereimten und kunstvoll aufgebauten Gedichte gelegt, sodaß die Helden der bretonischen Tafelrunde das Ideal des französischen Ritters verkörperten, dem die rauhen Paladine Karls des Großen nicht mehr genügen konnten.

So sind diese Ritterromane, die im zwölften Jahrhundert entstehen, fundamental verschieden von den alten Chansons de geste. Schon ihre metrische Form ist eine andere. Auch sind sie Kunstdichtung, jene sind Volkspoesie. Im Ritterroman ist die Frau, die Liebe, Veranlasserin und Lohn aller hohen Taten, Anfang und Ende jeglicher Handlung. Die Liebe, die in der Chansons de geste keine Rolle spielt, steht hier im Zentrum. Diese Liebe ist dargestellt in den Formen der höfischen Etikette, der courtoisie, des Komments der ritterlichen Lebensart. Diese courtoisie ist die Moral, die Religion, welche die Herzen der Tafelrunde erfüllt. Der Ritter muß den Schwachen gegen den Starken schützen, alle Gefahren verachten, verliebt sein, seiner Dame unverbrüchlich treu bleiben, sein Wort halten, nach den Regeln kämpfen — er muß dies, sei er Heide oder Christ. Diese Beinamen sind leer, hohl. Der religiöse Gegensatz, aus welchem die Chansons de geste recht eigentlich ihre Lebensnahrung ziehen, ist hier bedeutungslos. Das

Element des Zauberspuks, das in den Chansons de geste fehlt, breitet sich üppig aus. Zauberer und Feen, Zwerge und Ungeheuer treten den Rittern unaufhörlich in den Weg. Auch die kriegerischen Unternehmungen der Ritterromane sind anderer Art, als in den Chansons de geste: in diesen sind es gewaltige Heerschlachten, in jenen Einzelkämpfe, Turniere, und zwar Kämpfe, die um ihrer selbst willen, um der Freude am Kampfe willen geführt werden. Nicht der Haß, der Rolands Brust schwellt, leitet die Ritter in ihren Kämpfen, sondern das Streben, dem Komment der Ritterlichkeit in zahllosen Abenteuern zu genügen und sich dadurch der Dame seines Herzens würdig zu erweisen.

Dabei ist das Schema der epischen Handlung folgendes: Während König Artus prunkvolle Hoffeste hält, tritt ein unerwartetes Ereignis ein. Es erscheint vor der Festgesellschaft ein fremder Ritter, eine fremde Dame, mit Aufreizungen oder Klagen, welche eine Perspektive von Abenteuern eröffnen. Einer der Helden der Tafelrunde erbittet sich vom König die Erlaubnis, all' die Wagnisse zu versuchen. Er zieht aus, besteht glücklich tausend Fährlichkeiten, durch welche er eine schöne Prinzessin befreit, mit der er an den Königshof zurückkehrt, um sie zu seiner Frau zu machen.

Da mag denn auch betont werden, daß in der Entwicklung dieser höfischen Epik die Prosadichtung eine ganz andere Rolle spielt, als in der nationalen Sagenpoesie. In dieser ist sie das letzte Stadium: die Auflösung. Die Chansons de geste sind am Ausgang des Mittelalters, im fünfzehnten Jahrhundert, in Prosa-

Erzählungen übergeführt worden. In der höfischen Dichtung aber spielt die Prosaform von Anfang an eine sehr wichtige Rolle. Sie geht einzelnen Epen voran, tritt ihnen zur Seite, folgt ihnen nach. Sie bildet ihre stete Begleiterin, und Italien, wie hier gleich bemerkt sei, hat hauptsächlich diese Prosaversionen kennen lernen. Die Artusepik, — die materia di Bretagna, wie der Italiener sagt, — gehört nach Dante zur Prosaliteratur.

So ist diese neue Kunstepik der Romans de chevalerie in Form, Stoff und Geist durch eine Kluft geschieden von der alten Karlsepik der Chansons de geste (der materia di Francia). Es ist die Kluft, die fortan durch die abendländische Gesellschaft gehen wird, die Kluft, welche die Gebildeten von den Bildungslosen, die Vornehmen von den niederen Ständen schied. Jene ergötzen sich an den Ritterromanen mit ihrer zierlichen Etikette und überließen diesen die nunmehr unmodisch gewordenen nationalen Chansons de geste mit ihren frommen, ungeschlachten Kriegern, welche mit starker Hand die Dinge dieser Welt von oben nach unten kehrten.

Es ist selbstverständlich, daß es bei diesem Zustande der Dinge an Versuchen nicht fehlte, diese unmodisch gewordenen Chansons de geste mit höfischen Flittern aufzuputzen —. daß allerlei Kunstdichter es sich zur Aufgabe machten, das nationale Epos mit mancherlei Wunderspuk aus der bretonischen Fabelwelt zu mischen. Diese Kunstdichter beabsichtigen nicht und erreichen nicht eine wirklich organische Verschmelzung der so disparaten Elemente der beiden Sagenkreise. Es ist ein rein äußer=

liches Geflicke, dessen Nähte sich leicht erkennen lassen, wie z. B. in der Chansons de geste von Huon de Bordeaux. Die beiden Sagenströme, der national-französische und der bretonische, fließen auf dem Boden Frankreichs durchaus getrennt und durch verschiedene Schichten der Gesellschaft dahin. Vereinigt haben sie sich erst auf dem Boden Italiens, und auch hier erst, nachdem sie als materia di Francia und materia di Bretagna lange auseinandergehalten worden waren.

Folgen wir denn ihrem Zuge nach Italien.

Bekanntlich hat in Italien eine eigentliche höfische, ritterliche Kultur sich nicht entwickelt, wie im mittelalterlichen Frankreich. Italien ist von der germanischen Völkerflut gewaltig durchbraust worden, aber eine Germanisierung hat bei ihm lange nicht in dem Maße stattgefunden, wie in Frankreich. An den Mauern der Munizipien ist die Gründung eines germanischen Feudalstaates gescheitert. Das Hervortreten der städtischen Selbständigkeit ist ein charakterisches Merkmal der mittelalterlichen Kultur Italiens. In diesen munizipalen Gemeinwesen ist ein Bürgertum entstanden, dessen so zu sagen moderner Geist dem Lande die Signatur gab, ein Geist, der in der nüchterner Haltung Italiens gegenüber der Kreuzzugsschwärmerei der Nordländer einen so sprechenden Ausdruck fand.

Einzig im Süden erhob sich ein Feudalreich, aber ein importiertes. Die französischen Normannen setzten sich seit dem Anfang des elften Jahrhunderts in Sizilien und im Süden der Halbinsel fest und gründeten auf den Trümmern der Griechen- und Maurenherrschaft ein

nordisches Staatswesen. Sie brachten die französische Epik mit, die materia di Francia sowohl als die materia di Bretagna. Literarische Früchte hat dieser Import nicht getragen. Doch findet man die Spuren dieser normannischen Epik des elften und zwölften Jahrhunderts noch darin, daß einzelne Züge der Artussage am Ätna lokalisiert sind und daß man in süditalienischen Urkunden seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts auf zahlreiche Namen stößt, welche aus den Epen beider Sagenkreise geschöpft sind. Man begegnet da unter den Feudalherren des Königreichs Neapel z. B. einem Olivierus neben einem Tristanus.

Der schon genannte Pio Rajna hat den glücklichen Gedanken gehabt, italienische Urkunden des Mittelalters in weitem Umfange darauf durchzusehen, ob sie in der Namengebung Spuren des Einflusses französischer Epik aufweisen. Die überraschenden Resultate dieser Forschungen hat er seit 1888 in mehreren Arbeiten diskutiert. Darnach finden sich schon im elften Jahrhundert ganz charakteristische Namen der französischen Karlsdichtung in Nord- und Mittelitalien als Taufnamen gebraucht, und sogar auch der Name des bretonischen Königs Artusius begegnet in einem vereinzelten Exemplar schon vor Torschluß des elften Jahrhunderts in Padua, um dann in den folgenden Zeiten neben Perceval, Erec, Yvain, Merlin u. s. w. zu Dutzenden von Malen zu erscheinen. Diese Entdeckung Rajnas lehrt uns, daß die Verbreitung der französischen Epik in Italien viel älter ist, als wir bisher glaubten annehmen zu dürfen. Die Karlsepik war also schon vor den Kreuzzügen in

Italien bekannt, d. h. in einer Zeit, die älter ist als die Form des französischen Rolandsliedes, die auf uns gekommen ist. Und die bretonischen Sagen, die kannte man in Italien schon ums Jahr 1100, fünfzig Jahre bevor sie in Frankreich literarisch hervortraten.

So haben Rajnas Forschungen uns eine ungeahnte vorliterarische Verbreitung der beiden Sagenkreise für Italien enthüllt.

Daß die Sagenwanderung ihren Weg über Norditalien genommen hat, geht daraus hervor, daß im Tale des Po diese Namen am frühesten und auch jederzeit am dichtesten auftreten. Über Norditalien haben ja auch die französischen Pilgerzüge, die sich nach Rom bewegten, ihren Weg genommen. Sie haben gewiß einen großen Anteil an der Verbreitung namentlich der Karlsdichtung gehabt. Die Pilgerstraßen des Mittelalters sind auch literarische Verkehrswege. Die aus Frankreich herüberkommenden frommen Scharen wollten unterwegs nicht der Unterhaltung entbehren, an welche sie in den Mußestunden der heimischen Festlichkeiten gewöhnt waren. Der mittelalterliche maître de plaisir, der Spielmann, begleitete die Züge und trug bei den täglichen Rasten die nationalen Heldengedichte vor. So widerhallten die Pilgerherbergen längs der herkömmlichen Reiserouten von französischen Liedern, und es ist bemerkenswert, daß wir noch heute Spuren der Karlssage in jenen italienischen Städten lokalisiert finden, welche, wie Sutri und Nepi, an diesen Reiserouten liegen.

Auf der Pilgerstraße, welche die französischen Gläubigen nach Santiago de Compostella in Galizien führte,

ist die französische Epik nach Spanien gedrungen; auf den Wallfahrtswegen gen Rom, den sogenannten strade francesche, kam sie nach Italien, durch eine friedliche Invasion fahrenden französischen Volkes. Auch wissen wir, daß in der Volkstradition der Italiener selbst die Erinnerung an den großen Kaiser Karl nie gänzlich erstorben war, so arm uns das Land auch sonst an epischer Überlieferung erscheint. Namentlich in Norditalien lebte die Erinnerung an den Kampf Karls und der Langobarden noch, als die Invasion der französischeu Sagen begann.

Und wie die einwandernde französische Karlssage sich an populäre italienische Traditionen anschloß, so ist auch ihre Verbreitung in Italien wesentlich volkstümlich geblieben. Die bretonischen Stoffe aber kamen als völlige Fremdlinge, waren etwas ganz Neues und drangen nicht in die breiten Schichten des Volks hinunter. —

Während also vorzüglich in Norditalien, im Tale des Po, durch direkte mündliche Überlieferung, die wir an der Hand der Dokumente allerdings erst seit dem elften Jahrhundert nachweisen können, die aber gewiß schon viel älter ist, Frankreichs unerschöpfliche Schätze an ungeschriebener epischer Dichtung importiert wurden, bricht nun mit dem zwölften Jahrhundert für Nord- und Südfrankreich eine Epoche regsten literarischen Lebens an. Neben die bloß mündliche Tradition tritt in reichster Entfaltung die schriftliche Literatur. Dies geschieht zu einer Zeit, da das Italienische selbst noch zu keiner literarischen Verwendung gekommen war.

Da wandten sich an den kleinen Fürstenhofen Oberitaliens die Augen bewundernd nach dem überlegenen

Frankreich, und zwar zunächst nach dem benachbarten Südfrankreich mit seiner auf höfischen Lebensformen erblühten Minnedichtung, der Troubadourpoesie in südfranzösischer (provençalischer) Sprache. Man fing an, diese höfischen Lebensformen zu imitieren, fremde Mode nachzuahmen, und mit derselben kam auch die Modepoesie (d. h. die Troubadourpoesie) herüber. Und dies konnte um so leichter geschehen, als die norditalienischen Dialekte den Idiomen Frankreichs, speziell den südfranzösischen, sehr nahe stehen, viel näher z. B. als das Toskanische. Provençalische Troubadours kamen über die Alpen, und bald entstand im zwölften Jahrhundert an den norditalienischen Höfen ein Geschlecht einheimischer Trovatori, die genau in der Manier der Provençalen und auch in deren Sprache lyrische Gedichte machten.

Das Provençalische wird zur Hof- und Modesprache Oberitaliens und herrscht als solche zu einer Zeit, da Dante geboren wird.

Epische Stoffe führte diese provençaliche Dichtung nicht mit sich nach Italien, da Südfrankreich keine nennenswerte epische Produktion aufweist. Das Provençalische ist in Italien als Sprache der Lyrik importiert und kultiviert worden; doch enthalten die Strophen dieser Minnedichtung zahlreiche Anspielungen auf die berühmten Liebesgeschichten der bretonischen Ritterromane. Diese Romane selbst, die Materia di Bretagna, lernte der Norditaliener direkt in ihrer nordfranzösischen Form kennen, und zwar vorzüglich in ihrer prosaischen. Die nordfranzösische Sprache dieser Ritterbücher machte dem höfischen Leser kaum mehr Mühe als das Provençalische der Minnelieder.

So blühte im dreizehnten Jahrhundert eine doppelte höfische Literatur in Norditalien: eine Lyrik in provençalischen Versen und eine Epik in französischer Prosa. Für die intensive Verbreitung beider sprechen die zahlreichen in Italien geschriebenen Troubadours- und Roman-Handschriften, von denen die alten Inventare der norditalienischen Fürstenbibliotheken, z. B. der estensischen, Zeugnis ablegen, und die uns zum Teil bis heute erhalten geblieben sind.

Während seit dem zwölften Jahrhundert solchergestalt die Kunstliteratur Frankreichs das Ergötzen der vornehmen Norditaliener bildete, hatte auch die Verbreitung des französischen Volksepos, der Materia di Francia, nördlich vom Apennin eine mächtige Ausdehnung gewonnen. Aus dem Munde des fahrenden französischen Spielmannes waren die Heldengedichte von Kaiser Karl und seinen Paladinen in den Mund italienischer Bänkelsänger übergangen, die damit, wie jene, das Volk bei seinen Lustbarkeiten auf Straßen und Plätzen ergötzten. In einem Gedichte, das er gegen 1274 verfaßt hat, läßt der gute Mailänder Bonvesin eine arme Seele darüber klagen, daß sie einst auf Erden lieber die Gedichte Rolands, als die eines Heiligen gehört habe:

Li cunti de Rolando, ma non de alcun bon santo,
Li cunti de luxuria odire non era stanco.

Und die Blinden, von denen ein bolognesischer Jurist gegen 1260 erzählt, daß sie öffentlich cantant de domino Rolando et Oliverio, fanden so viel hörlustiges Publikum daß der Magistrat 1289 eine Verordnung erließ, nach welcher die cantatores francigenarum auf den Plätzen der

Stadt nicht mehr singen durften. Indessen erfuhren diese volkstümlichen Gesänge bei ihrem Übergang in den Mund der Italiener eine merkwürdige sprachliche Umbildung. Sie wurden nicht in die norditalienischen Dialekte übersetzt. Sie konnten andererseits auch nicht rein französisch bleiben, weil dem Ohr des Volkes der Klang des französischen Wortes, bei aller nahen Verwandtschaft, doch nicht so leicht faßlich sein konnte wie dem Auge des Gebildeten das Schriftbild des in Muße gelesenen Ritterromans. Es bildete sich im Laufe der Jahrhunderte im Vortrag dieser Karlsepen ein eigentümlicher Jargon aus, ein lombardisiertes, venedisiertes Französisch, dessen Sprachmischung durchaus nicht etwa regellos und völlig willkürlich ist, sondern bestimmte Gesetze aufweist. Dieselben sind freilich nicht so streng, daß sie nicht verschiedene Nüancierungen der Mischung zuließen.

So verfaßte ein veroneser Jurist Namens Nicolaus 1343 für den Markgrafen von Ferrara ein Epos —

Nicolais le rima, dou païs veronois,
Por amor son segnor, de Ferare marchois —

das dazu bestimmt war, auf der Reise dem reitenden Fürsten vorgetragen zu werden, denn

Un homme civauçant avroit trou destorbance (trop de dérangement)
A lire por zamin (chemin).

Und der veronesische Verfasser dieser mittelalterlichen Reiselektüre erhebt den Anspruch, gutes Französisch zu schreiben. „Ich kenne Niemanden,“ sagt er:

„en Paris n'en Valois
Que non die (dise) que ces vers sont fait en buen françois.“

So schuf sich die Materia di Francia in Italien

ihre eigene Sprache, ein hybrides Franko-Italienisch, das dem Französischen und Provençalischen als dritte, mehr populäre Literatursprache Norditaliens zur Seite tritt. Um das Bild der sprachlichen Buntheit des damaligen Oberitaliens vollständig zu machen, soll gleich bemerkt sein, daß sich im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert auch die einheimischen Dialekte, das Lombardische, das Venedische, regen und zu literarischer Verwendung kommen, ja daß sie schließlich auch für Dichtungen der Materia di Francia gebraucht werden. So gibt es in jener Zeit vier Literatursprachen im Thale des Po: Provençalisch, Nordfranzösisch, die einheimische Mundart und ein hybrides Franko-Italienisch.

In dieser franko-italienischen Form ist uns z. B. das Rolandslied durch eine Handschrift der Markusbibliothek zu Venedig erhalten.

Es bringt indessen diese franko-italienische Periode der Karlsdichtung auch stoffliche Modifikationen. Der Italiener hat sich nicht damit begnügt, die Chansons de geste sklavisch herüberzunehmen; er hat sie auch in selbstgemachten Epen nachgeahmt, von denen ansehnliche Muster auf uns gekommen sind. Er hat sich dabei vielfach von seinem Vorbild emanzipiert und sich Änderungen der Überlieferung erlaubt.

Uns interessiert hier hauptsächlich die Geistesrichtung, die sich in diesen Änderungen ausspricht. Wenn auch dem Italiener Figuren wie die Karls des Großen, Rolands, Ganelons in diesen Liedern als alte Bekannte erschienen, so waren ihm doch die einzelnen Wechselfälle ihrer Geschichte nicht wie dem Franzosen vertraut. Es hatte in Italien nicht in dem Maße wie in Frankreich

eine nationale Tradition den einzelnen epischen Personen und Ereignissen einen character indelebilis aufgedrückt. Der Italiener stand dem importierten Sagenstoff vorurteilsfreier gegenüber. Dieser Umstand gestattete ihm, die Stellung der überlieferten Figuren gelegentlich zu verändern oder neue Figuren, und zwar solche ersten Ranges, hinzuzufügen. So wird der Langobardenkönig Desiderius, von dem die Chanson de geste wenig wissen, aus lombardischem Patriotismus als einer der tapfersten Paladine Karls eingeführt, und die Gestalt Renauts von Montauban erleidet Umbildungen, die den rebellischen Vasallen schließlich zum königstreuen Paladinen Rinaldo werden lassen.

Es zeigt die franko-italienische Epik einen gewissen Hang zur Systematisierung, zur chronikartigen Darstellung. Die vagen hyperbolischen Ausdrücke des französischen Volksepos machen genauern, deswegen freilich nicht weniger imaginären Angaben Platz, und es wird, unter teilweisem Mißverstehen der Überlieferung, für die hervorragenden epischen Figuren eine Genealogie aufgestellt, für die schon in den französischen Originalen Ansätze vorhanden waren. Sämtliche Figuren, welche in diesen vielgestaltigen Sagen die Rolle der Verräter spielen, die Ganelon, Hardré, Macaire u. s. w., werden als die Sprossen eines Hauses aufgefaßt, in welchem sich Neid, Käuflichkeit, Falschheit vom Vater auf den Sohn vererben. Dieses Haus, heißt nach dem angeblichen Stammort das Geschlecht der Mainzer, la gente di Maganza, i Maganzesi. Ihm gegenüber tritt dann das Haus der königstreuen Vasallen, die von Clermont stammen sollen:

la gente di Chiaramonte, die selbst nur ein Sproß der Königsfamilie, der Reali di Francia, sind.

So sind die epischen Figuren Frankreichs in zwei kinderreichen Familien untergebracht, und die ganze innere Geschichte Frankreichs wird als die Folge des Antagonismus dieser beiden feindlichen Familien dargestellt.

Endlich zeigen die Gedichte der franko-italienischen Periode schon allerlei bretonischen Aufputz, ähnlich den hybriden Schöpfungen französischer Kunstdichter des dreizehnten Jahrhunderts, deren oben Erwähnung geschah. Es zeigt sich dieser Aufputz darin, daß z. B. in einem franko-italienischen Epos, das den Sarazenenkrieg in Spanien behandelt, erzählt wird, Roland habe, wegen ungerechter Behandlung seinem kaiserlichen Oheim zürnend, das christliche Heer verlassen und sei allein in den Orient gezogen, wo er unter falschem Namen große Heldentaten vollbringt, Irrfahrten besteht, Weissagungen vernimmt, und von wo er endlich gerade zur rechten Zeit zurückkehrt, um den vor dem Untergang stehenden Kaiser Karl durch die Kraft seines Armes zu retten. Aus dieser Morgenlandfahrt, die Roland ohne Heer, noch Begleiter unternimmt, und die ihm wundersam Erlebnisse bringt, spricht keltische Inspiration. Gerade der Respektsfigur des Paladinen Roland würde keine französische Chanson de geste solch abenteuerliche Fahrt haben andichten können. Dazu gehört die Vorurteilslosigkeit des Italieners. Zugleich sieht man aber auch, wie rein äußerlich die Anschweißung dieses keltischen Elementes ist: man kann diese Episode der Orientfahrt amputieren, ohne daß der Körper der eigentlichen epischen Handlung dadurch in einer vitalen Funktion

verletzt würde. Das ist noch keine Verschmelzung der beiden Materien. Es ist bloß ein stoffliches Anleihen bei der Materia di Bretagna gemacht worden.

In so modifizierter franko-italienischer Gestalt trat inzwischen der germanisch-romanische Sagenstoff in eine zweite Phase der Entwickelung: auf toskanischem Boden. Wann er vom Thale des Po sich nach dem des Arno auszubreiten begonnen hat, ist noch unsicher. In der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts stand er hier und dort in volkstümlicher Blüte.

An den Ufern des Arno hatte sich mittlerweile in glänzender Entfaltung eine Schriftsprache entwickelt, ein zu hoher Blüte gelangtes literarisches Idiom, das sich mit den Werken Dantes bereits in den schwersten Problemen der Dichtung versucht und sich bereits auch der Materia de Bretagna bemächtigt hatte. Französische Artusromane waren ins Toskanische übersetzt worden (Tavola ritonda), und einzelne Episoden dieser Romane hatten novellistische Behandlung erfahren. So enthält die älteste toskanische Novellensammlung, der Novellino, der um 1300 verfaßt ist, mehrere Geschichtchen aus dem bretonischen Sagenkreise, aber kein einziges aus der Karlssage, ein Zeichen, daß diese damals in der Toskana noch nicht den Weg in die Kunstliteratur gefunden hatte.

Die bretonische Materie gilt, wie überall so auch in der Toskana, als die vornehmere: Lektüre und Lehrbuch zugleich der guten Lebensart, aller belle cortesie, und als solche findet sie in erster Linie literarische Verwendung.

Nun gelangt also das franko-italienische Karlsepos nach der Toskana. Es kommt aus einem Lande schrift-

sprachlicher Anarchie in ein Land, wo eine mächtige einheitliche Schriftsprache erstanden war. Da mußte sein franko-italienisches Kleid fallen, weil ein reicheres toskanisches für es bereit lag. Mit der Umsetzung in toskanische Sprache fiel natürlich auch die bisherige noch ganz französische metrische Form. Entweder trat Prosa an ihre Stelle oder die ottava rima. In der einen und in der andern Form erfreute sich im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts die Karlssage in der Toskana einer gewaltigen Prosperität. In wunderbarer Fruchtbarkeit gedeiht sie hier in fremden Landen zu einer Zeit, da sie in der französischen Heimat in schweres Siechtum verfallen war. In endlosen Prosabearbeitungen reiht sich Heldensage an Heldensage; in tausenden und abertausenden von ottave rime zieht eine unübersehbare Schar von edlen Paladinen, niederträchtigen Verrätern und mächtigen Heidenfürsten an uns vorüber.

Dabei ist das Schema der Fabel wesentlich dasselbe wie in der franko-italienischen Form. Der Streit der Familien von Chiaramonte und von Maganza bildet das Grundmotiv. Es wird ein tapferer Held aus dem Hause der Chiaramonte beim französischen Kaiser — meist ist es Karl der Große — verleumdet und zwar durch ein Mitglied der Mainzer Familie. Der etwas schwache Herrscher glaubt dem Verleumder und verbannt den Helden, der nun unter erdichtetem Namen einsam einen abenteuerlichen Zug ins Heidenland unternimmt, wo er in Turnieren der Heiden siegt, sich in ihre Heerschlachten mischt und Staunen erregt — bis ein böser Zufall oder ein Sendling der Mainzer den Heiden zu

wissen tut, daß dieser große Unbekannte ein Christ und ihr berühmter, unerbittlicher Feind ist. Da kommt er in Gefangenschaft und große Gefahr, aus welcher ihn entweder die auf seine Suche ausgezognen Paladine befreien oder ein Sarazenenmädchen erlöst, das ihn lieb gewonnen hat, und das dann wohl von ihm getauft wird. Denn der religiöse Gegensatz ist durchaus aufrecht erhalten, und die Taufe des Heiden wird immer noch als die Krönung des Sieges betrachtet. Es herrscht denn auch ein großes Taufen in diesen Gedichten. Der glücklich befreite Paladin kehrt ins Abendland zurück und kommt gerade zur rechten Zeit, um den von einem gewaltigen sarazenischen Heer bedrohten Kaiser von Frankreich retten zu helfen. Da wird er denn wieder zu Gnaden angenommen.

Das ist das Schema dieser Erzählungen, und wenn der Dichter daran nicht genug hat, so läßt er den zu Gnaden angenommenen Paladin aufs neue verleumden, und dann beginnt eine neue Irrfahrt ins Heidenland.

In diesen Ritterfahrten, auf welchen der Held so wunderbare Abenteuer zu bestehen hat, liegt, wie gesagt, eine Erweiterung der Karlssage vor, die den Tafelrunderomanen entlehnt ist, aber nur eine rein stoffliche Erweiterung, nicht auch eine ideelle Umbildung der Karlssage. Es ist nicht der religiös indifferente Geist der höfischen Courtoisie, der diese entlehnten Abenteuer belebt, sondern der alte feudale Geist des Glaubenskampfes der Chansons de geste, der freilich die ursprüngliche Inbrunst verloren hat und mehr formale Tradition geworden ist. Einerlei. Tatsache ist, daß die Karlssage in ihrer toskanischen Form noch Lebenskraft genug hat, um den ent-

lehnten heterogenen Stoff mit ihrem eigenen Geist zu beleben und ihn sich so zu assimilieren.

Sehen wir uns einige Proben der Prosa- und der Versredaktionen näher an.

Ums Jahr 1400 bearbeitete der Toskaner Andrea de' Magnabotti aus Barberino die Überlieferung von den Kämpfen Karls des Großen in Süditalien, beim Berge Aspromonte gegenüber Messina. Er erzählte in Prosa die gewaltige Völkerschlacht, nach welcher der Heidenkönig Agolante fliehend Afrika wieder erreichte, während seine Söhne Almonte und Trojano von Karls Hand in mühsamem Zweikampfe erlegt wurden, nachdem jung Roland seinem Oheim zu Hülfe geeilt war. Gleichsam als Einleitung zu den drei Büchern Aspromonte verfaßte Andrea später eine Kompilation, welche die ganze Vorgeschichte des Geschlechtes Karls, des Königsgeschlechtes von Frankreich, in sechs Büchern darstellt und den Titel I Reali di Francia trägt. Darnach ist Karl der Große ein Nachkomme des Kaisers Konstantin. Der Legende vom Papst Sylvester gemäß erzählen die Reali, wie der Christenfeind Konstantin, vom Aussatz befallen, durch den Papst Heilung gefunden und hierauf die Taufe empfangen habe. Sein mit ihm entzweiter Sohn Fiovo erobert Frankreich, und dessen Enkel, König Fioravante (Chlodwig), zeigt zuerst das blutige Mal an der rechten Schulter, jene croce di sangue, welche fortan das Zeichen der Reali bilden wird. Er verbindet sich, während er im Heidenland gefangen sitzt, heimlich mit der Königstochter Dusolina, die ihm den übermütigen Gisberto „mit dem stolzen Antlitz" schenkt, dessen Abenteuer das dritte Buch

erzählt. Dann beschäftigt sich Andrea mit dem Herzog von Antona, Buovo, der unter dem Namen Beuve de Hanstone (Southampton?) zu den berühmtesten Helden der Chansons de geste gehört, und dessen Sage besonders reizvoll ist. Andrea macht den Buovo, il fiore dei cavallieri del suo tempo, zu einem Nachkommen Konstantins und schmückt die Geschichte seiner Familie mit eigenen Erfindungen. Im letzten Buche verarbeitet er drei verschiedene Sagen zu einem zusammenhängenden Ganzen. Der Enkel Gisbertos auf dem französischen Thron ist König Pipino. Er ist als Junggeselle zu Jahren gekommen. Da freit er die schöne Berta aus Ungarn, „deren rechter Fuß größer war als der linke.“ Auf die Bertasage folgt die Jugendgeschichte ihres Sohnes Karl, und daran reiht sich die Erzählung von der Liebe der jüngeren Berta, der Schwester Karls, zum Herzog Milone d'Anglante, deren Frucht Orlandino, jung Roland, ist. Mit seiner Erwähnung schließen die Reali — con gaudio e somma letizia.

Das Werk Andreas ist für seine Zeit ein Werk der Gelehrsamkeit, der Geschichtschreibung, wie man sie damals verstand. Der Verfasser legt seine Kenntnis des klassischen Altertums in die Reden der christlichen und heidnischen Helden; er erfindet Zusammenhang, Motivierung in dem Chaos der Überlieferungen, und sein Nationalismus veranlaßt ihn, auch die Namen dieser Helden zu deuten: Roland kommt nach ihm vom französischen rouler, che vuol dire rotolare, perchè in fatti rotolò al suo nascere sulla paglia nella caverna (weil er tatsächlich bei seiner Geburt auf dem Stroh der Höhle sich wälzte.)

Die Reali di Francia sind zum erstenmale 1486 gedruckt worden, und seither ward man nicht müde, sie von neuem aufzulegen. Noch sind sie das verbreitetste und beliebteste Volksbuch Italiens. Ihr Inhalt dient noch immer der volkstümlichen Unterhaltung. Der gastfreundliche Schneider der „Promessi Sposi“, weiß Lucia „immer etwas Schönes von Buovo d'Antona, oder von den syrischen Anachoreten zu erzählen,“ und die Affichen der Marionettentheater verkünden heute noch mit Vorliebe die Geschichte desselben „Buovo, quarta parte de' Reali di Francia“.

Die Verfasser der poetischen Bearbeitungen der Karlssage sind uns mit Namen meist unbekannt. Es sind volkstümliche Dichter, Reimer und Bänkelsänger in einer Person, welche ihre Oktaven für den öffentlichen Vortrag verfaßt haben. Die endlose Folge der Strophen ist in Gesänge (cantari) geteilt, von denen jeder mit einer Anrufung des Himmels beginnt.

„O Gesú Cristo, che per il peccato
Il qual fece Eva, prima nostra madre,
In sulla croce fosti conficcato . . .

. . . Dich bitte ich, daß du meinem Geiste beistehest, die Geschichte zur Zufriedenheit meiner Zuhörer zu erzählen“ — so hebt eines der beliebtesten dieser Werke an, die das Ergötzen des auf öffentlichem Platze versammelten Volkes, des popolino, bildeten. Da haben wir z. B. unter dem Titel Orlando ein um 1384 verfaßtes Gedicht, das in 60 Cantari mit 17 000 Versen die Geschichte Rolands besingt, der von einem Riesen Namens Morgante als Knappe begleitet erscheint. Wir finden unter Titeln wie La Spagna und La rotta di Roncisvalle

Darstellungen der Kriege in Spanien und des Unglücks von Ronceval. Der Bänkelsänger, der Canterino oder Cantastorie, war eine stehende Figur der alten italienischen Kommunen. Canterini wurden sogar offiziell gehalten und gleichsam als Beamte angestellt, um die Väter der Stadt, nach Erledigung der Amtsgeschäfte, zu unterhalten. So hatte z. B. der Aktuar der florentinischen Prioren-versammlung (der Sindaco referendario) die Obliegenheit, seine Kollegen mit dem Vortrag eigener und fremder Verse zu erfreuen, und es verwob sich in diesen merkwürdigen Gemeinwesen die Pflege der Poesie mit den Geschäften des Amtes.

Noch heute ist der Cantastorie nicht völlig aus dem italienischen Leben verschwunden, und immer noch trägt er die alten Geschichten von Roland und Rinaldo vor. Immer noch beginnt er seine Erzählung mit einer Anrufung des Himmels und unter dem Zeichen des Kreuzes. In Neapel, wo er nach dem vornehmsten Helden, den er feiert, den Namen Canta-Rinaldo, oder einfach Rinaldo, erhalten hat, trägt er nach einem geschriebenen oder gedruckten Text in toskanischer Sprache vor, den er auf neapolitanisch glossiert. In Palermo oder Catania spricht er frei, in sizilianischem Dialekt, ein dreihundert Oktaven in einer Sitzung, wobei der Zuhörer un granu (zwei Centesimi) für seinen Platz bezahlt. Der Reisende hat wohl gelegentlich einen solchen Cantastorie gesehen, wie er, auf einem bescheidenen Podium stehend, einer aufmerksamen Menge von Rinaldo erzählte, mit der ganzen Lebhaftigkeit des Südländers, mit Augen, Armen, Füßen arbeitend und wohl auch mit einer Gerte die riesigen Streiche veranschaulichend, welche er seine Helden austeilen läßt:

Rinaldo allora un gran fendente abbassa
Ed il Saracin percuote sulla testa:
La spada trincia il capo ed oltre passa,
Trincia in due parti il corpo e non s'arresta —
Anche il cavallo in due metà trinciò
E sette palmi sotto terra entrò [1]).

Diese nun tausendjährigen Geschichten haben eine unverwüstliche Vitalität.

Nachdem die Karlsdichtung beinahe zwei Jahrhunderte lang in den Händen der volkstümlichen Sänger gelegen, bemächtigte sich ihrer mit einem Male der toskanische Kunstdichter. Unter der Führung Lorenzos von Medici begannen in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die Renaissancepoeten nach den Formen der volkstümlichen Dichtung zu greifen: Polizian nach dem volkstümlichen Drama, Lorenzo selbst nach dem Volkslied. Nach dem Epos des Cantastorie griff Luigi Pulci, der lustige Commensale Lorenzos. Und wie in die volkstümlichen Liebeslieder Lorenzos infolge des Kontrastes zwischen dem gebildeten Dichter und der plebejischen Form halb verborgen der Spott eindrang, so dringt er, noch offener, in Pulcis Bearbeitung des volkstümlichen Epos. Den Cantastorie und sein Straßenpublikum beseelte heiliger Ernst. Wenn der Renaissancedichter vor einem auserwählten Publikum im Palaste der Medici als Bänkelsänger auftut, so liegt der Scherz, die Maskerade auf der Hand.

---

[1]) Rinaldo führt nun einen scharfen Hieb und trifft den Sarazenen aufs Haupt. Das Schwert spaltet das Haupt und dringt tiefer, es spaltet in zwei Teile den Leib und hält nicht an — auch das Pferd spaltet es in zwei Hälften und drang noch sieben Spannen tief in die Erde.

Um 1460 begann Pulci die Taten Rolands zu besingen, indem er den oben erwähnten Orlando als Vorlage benutzte. Schritt vor Schritt folgte er diesem ärmlichen Original. Indessen hob er den Riesen Morgante aus seiner bescheidenen Rolle, machte ihn zu einer Hauptfigur, der er seine besondere Neigung schenkte, und erfand ihm einen grotesken Genossen, den Riesen Margutte. Die tolle Episode dieser beiden ungeschlachten Gesellen wurde 1480 in 246 Oktaven unter dem Titel Margutte veröffentlicht und nachher unter verschiedenen Aufschriften, wie Morgante-Margutte, Morgante piccolo, nachgedruckt. 1481 erschien dann das ganze Gedicht in 23 Gesängen, Morgante überschrieben. Hierauf verfaßte Pulci noch weitere fünf Gesänge, in welchen er den Untergang der Paladine in Ronceval erzählte, und ließ das so vermehrte Werk (in 28 Gesängen) 1483 als Morgante maggiore drucken. In diesen letzten fünf Canti benutzt Pulci seine Vorlagen, die Spagna und die Rotta di Roncisvalle, freier als einst den Orlando. Hier führt er den den Astrologen teuren, gelehrten Dämon Astarotte ein, in dessen endlosen geographischen und theologischen Reden er die Werke zeitgenössischer Wissenschaft in Oktaven umsetzt und so das Gedicht mit schwerfälligen Beweisen zusammengeraffter Gelehrsamkeit und Rechtgläubigkeit erfüllt.

Pulci ist ein vortrefflicher Erzähler und ein Meister der Sprache. Die holprigen und eintönigen Berichte der Bänkelsänger von den gewaltigen Schwertstreichen und Lanzenstößen der Paladine, von ihrem Zorn und ihrer Freundschaft weiß er in künstlerischer Ausgestaltung zu variieren, zu vertiefen und in feine, elegante Verse umzusetzen,

in welchen klassischer Zierrat und volkstümliche Redeweise aufs glücklichste verbunden sind. Dabei trägt er eine ganze Weile eine ernste Miene zur Schau, bis ihn plötzlich das Lachen überkommt und er durch ein mitten in seine gravitätischen Schilderungen geworfenes Witzwort den Zuhörer daran erinnert, daß er ja nur Scherz treibe. Dem Bänkelsänger ungleich drängt der Kunstdichter seine Person in den Vordergrund, begleitet er die Abenteuer mit seinen skeptischen Reflexionen, bricht er die aufsteigende Andacht oder Bewunderung durch Trivialitäten. Was er stofflich hinzufügt, ist von grotesker Erfindung. Er gleicht tatsächlich einem Manne, der kindliches Spielzeug zur Hand genommen hat und scheinbar mit kindlichem Ernst dabei verweilt, bis er plötzlich durch irgend ein unkindliches Wort oder eine schnackische Gebärde verrät, daß er eigentlich nur Komödie spielt. Pulci hat es auf den Spaß abgesehen, den seine Bänkelsängerattitüde seiner Gesellschaft bereiten wird. Er spielt seine Rolle mit Grazie und Natürlichkeit, so daß noch heute in manchem Punkte darüber gestritten wird, wo bei ihm der Ernst aufhört und der Scherz, der Spott anfängt.

Wie seine Vorlagen beginnt Pulci seinen Sang mit frommen Anrufungen:

> Es war das Wort bei Gott im Anbeginne,
> Das Wort war Gott, und so war Gott das Wort;
> Von Anfang war's . . .
> Und ohne ihn wird nichts an keinem Ort.
> Drum, Herr, huldreich, gerecht, von mildem Sinne,
> Send' einen Deiner Engel mir zum Hort,
> Der mein Gedächtnis stärke beim Berichte
> Der altberühmten, würdigen Geschichte. —

Doch dringt schon gleich hier die Ironie ein, denn der dritte Vers lautet vollständig:

Von Anfang war's, wenn ich mich recht besinne.

Daran knüpft sich natürlich sofort die Frage, ob diese spöttische Art nur die traditionellen Form der Bänkelsängerpoesie gilt, oder ob sie tiefer geht und die Glaubenslehre überhaupt trifft. Darüber ist viel gestritten worden. Ich kann nicht, wie z. B. Ranke, an Pulci's Religiosität glauben.

So hat die toskanische Renaissancepoesie durch den Mund ihres Vertreters Luigi Pulci gleichsam das Urteil gefällt, daß diese alten Gedichte dem Kunstdichter nur Stoff zu witzigem, spöttischem Spiel liefern könnten.

Die norditalienische Renaissancedichtung hat nicht so geurteilt, als die Ausbreitung der toskanischen Literatursprache die Ottave rime der Bänkelsänger auch ins Tal des Po überführte, in das eigentliche italienische Adoptivvaterland der französischen Epik, der nationalen wie der bretonischen, in jenes Land, wo die Markgräfin Isabella von Mantua und der mailändische Edelmann Galeazzo Visconti mit komischem Ernste darüber disputierten, wer als der größere Held gelten müsse, Orlando oder Rinaldo.

Ein Mitglied der französisierten vornehmen norditalienischen Gesellschaft, der ferraresische Graf Matteo Maria Bojardo von Scandiano, höfisch und klassisch zugleich gebildet, griff, wie Pulci, zum volkstümlichen Karlsepos. Aber nicht, um mit der rauhen und ungeschlachten Materie seinen Spott zu treiben, sondern, um als echter Vertreter der höfischen Gesellschaft diese Materie mit höfischem Geiste, mit dem Geiste der Materia di Bretagna, zu er=

füllen. Von glücklichem Instinkt geführt, leitet er den Strom dieser Materia di Bretagna ins Bett der Materia di Francia, flößt durch eine organische Vereinigung der beiden den Sagen von Orlando und Rinaldo neues, höfisches Leben ein und erweckt für sie damit das lebendigste Interesse der gebildeten Renaissancegesellschaft. Bojardo schafft eine neue Welt: eine Welt Kaiser Karl's, in welcher nicht mehr der altmodische, rauhe, feudale Geist des Glaubenskampfes herrscht, den Pulci verspottet hatte, sondern in welcher die feine Sitte der Ritterlichkeit, die Minne regiert, jener Geist, der die bretonischen Romane immer noch in der Gunst der vornehmen Gesellschaft erhalten hatte. In seinem Gedichte handelt es sich nicht mehr um Sarazenen, welche heranziehen, um den christlichen Glauben zu vernichten. Hier ist nicht mehr der Orlando, der auf das Geschrei eines fanatischen Mönches hört und zu Ehren des Christengottes kämpft und tauft, sondern ritterliche Motive, vor allem die Liebe, setzen Heiden und Christen in Bewegung, während der religiöse Gegensatz über der bretonischen Inspiration verschwindet. Courtoisie und Minne macht sie alle gleich: Christen und Heiden. Amor omnia vincit, wie die Umschrift einer zeitgenössischen Bojardo-Medaille heißt.

Mit wie klarer Einsicht Bojardo den Gegensatz der beiden uralten Materien erkannte und ihre Verschmelzung vornahm, zeigen die ersten Strophen vom 47. Gesange seines Gedichtes, die Regis so übersetzt:

Der Briten Inselreich war seiner Zeit
Zugleich berufen wegen Lieb und Waffen,
Weshalb es noch gefeiert wird bis heut',
Und nie wird König Artus' Nachruhm schlafen —

Als in viel Schlachten und manch' kühnem Streit
Sich herrlich dort bewährten seine Braven,
Auf Abenteuer zieh'nd mit ihren Damen.
In unsern Tagen noch hört man die Namen.

Auch einen großen Hof in Frankreich dann
Hielt König Karl, doch glich er nicht dem alten;
Denn, war er schon ein mächtig starker Mann
Und hatte bei sich Roland und Rinalden —
Doch weil er nur auf heilige Kriege sann
Und Liebe seinen Toren fern gehalten,
War sein Hof nicht so brav und hoch geacht'
Als jener andere, des ich erst gedacht.

Denn Lieb' ist's, die dem Mann verhilft zu Glorien,
Daß er geehrt wird und ihn Andere schätzen;
Lieb' ist es, die dem Ritter gibt Viktorien
Und Mut, im Kampf sein Leben dran zu setzen.
Drum freut mich, die begonnenen Historien
Von dem verliebten Roland fortzusetzen . . .

So heißt denn auch sein Gedicht: Orlando innamorato, indem es schon in diesen beiden Titelworten aufs deutlichste den neuen Charakter dieser Karlsdichtung zum Ausdruck bringt. Die Personen und Tatsachen sind der Karlssage entnommen: Orlando; ihre Qualifikation aber ist bretonisch: innamorato.

Das ist keine Bänkelsängerpoesie mehr, die inbrünstig mit einem Gebet ihre Gesänge beginnt, sondern Bojardo fängt an:

Ihr Herr'n und Ritter, die Ihr hier erschienen,
Was Neues und Ergötzliches zu hören,
Seid still und aufmerksam, und laßt Euch dienen
Mit schöner Mähr in meines Liedes Chören:
So will ich von unsäglich wunderkühnen,
Mühevollen Heldentaten Euch belehren,

Die der biderbe Roland, als er liebte,
Zu Zeiten Kaiser Caroli verübte.

So ist Bojardo der Schöpfer des romantischen Epos geworden.

Von seinem Orlando innomerato druckte er 1486 die beiden ersten Bücher (60 Gesänge). Dann arbeitete er weiter daran, brachte ihn auf fast 30 000 Verse, ohne ihn indessen zu vollenden. Er brach mitten in einem Abenteuer der reizenden Fiordespina ab. Die Invasion der französischen Heere unter Karl VIII. störte ihn auf, und bald darauf nimmt ihm der Tod die Feder aus der Hand (1494). Seine letzte Strophe lautet:

Ich sing, o Herr, mein Heil! Und schon umzieht mich
Der Feuer Schein, wovon mein Land entglommen
Durch diese Franken, die so heldenmütig,
Ich weiß nicht welchen Gau, zu plündern kommen.
Weshalb von Fiordespinen's Wahn das Lied ich
Nicht enden kann, wie ich mir vorgenommen.
Ein ander Mal, wenn es mir ist vergönnt,
Will ich's Euch Alles sagen bis zum End'.

In dieser Form wurde das Werk 1495 zu Scandiano gedruckt.

Natürlich reichten für Bojardo bei der Einführung der Minne in die Karlssage der traditionelle Stoff, seine Tatsachen und Personen, nicht mehr hin. Aus allen möglichen Quellen und aus seiner eigenen überreichen Erfindungsgabe schöpft er neue glänzende Figuren, neue bunte Aventiuren, die er kunstvoll verschlingt, um, immer mit vollendeter Freiheit und Sicherheit, die scheinbar wirren Fäden seiner Erzählung zu knüpfen und zu lösen. Ein gelehrter Humanist, wie er war, hat er doch mit feinem Geschmack

jede direkte Nachahmung des Altertums vermieden. Wenn er die antiken Fabeln benutzt, um sein Repertorium wunderbarer Ereignisse zu vermehren, so hat er sie stets dem romantischen Charakter seiner Dichtung angepaßt und frei behandelt. Auch in Bojardos Gedicht fehlt die Komik nicht. Auch er glaubt natürlich so wenig wie Pulci an den Ernst der Dinge, die er erzählt. Aber der fundamentale Unterschied der beiden Dichter wird sofort klar, wenn man bedenkt, daß Pulci einer rein entlehnten Fabelwelt gegenübersteht, während Bojardo sich seine Fabelwelt selbst geschaffen und sein höfisches Ideal in ihr verkörpert hat. Bojardo liebt die Kinder seiner Phantasie, die zugleich Träger seines Minneideals sind; Pulci spottet über die Schöpfungen anderer, die keinen idealen Wert für ihn haben. Bojardo treibt Kurzweil mit seinen Kindern, scherzt mit ihnen. Indem er einerseits die Gestalten der alten Paladine bewahrt und andrerseits diese stolzen, gewaltigen, streitbaren Persönlichkeiten verliebt sein läßt —

> Weil jeder höchste Hochmut dieser Erden
> Der Lieb' und ihrem Joch erliegt einmal:
> Kein starker Arm, kein kecklichstes Gebärden,
> Kein Schild, noch Wappenrock, noch scharfer Stahl,
> Noch andre Macht kann immerdar sich retten,
> Daß sie nicht endlich fiel in Liebesketten —

schafft er sich eine seinem Stoff inhärente Komik, während bei Pulci die Komik rein in der subjektiven Stellung des Dichters liegt.

Den furchtbaren Roland, den die Volksepen als ewiger Keuschheit geweiht darstellen, den nimmt Bojardo und — erzählt seine Liebesgeschichte, die, wie er

schalkhaft sagt, bis jetzt wenig bekannt war, weil der Erzbischof Turpin in seiner Chronik sie verschwieg. Dieses komische Motiv, das Orlandos ganzes Gebahren durchdringt, weiß der Dichter indessen auch in subjektiven Wendungen, Pulci ähnlich, hervortreten zu lassen, z. B. im 24. Gesang, wo im einsamen Walde ein schönes Fräulein unbehelligt des Grafen von Brava Weg kreuzt —

Da Roland nicht nach solchem Schmaus begehrt;
Denn Brava's Graf in allen seinen Tagen
War keusch und Jungfer, wie Turpin uns lehrt.
Glaubt, was ihr wollt, nun hievon nach Belieben —
Turpin hat noch ganz andre Ding' geschrieben.

Bojardo hat eine große Zahl origineller, glücklicher, Figuren erfunden: die schöne Angelika, deren Kuß Roland bändigt, die zarte Fiordespina, den schrecklichen Rodamonte, den Gradasso, Sacripante, und wie sie alle mit ihren lärmenden Namen heißen. Aber in der nähern Ausgestaltung dieser poetisch so unendlich fruchtbaren Welt ist Bojardo nicht sorgfältig. Er begnügt sich gleichsam, die ungezählten Personen und Situationen, die seine Phantasie ihm liefert, auf die Welt gestellt zu haben, ohne mit Behagen bei ihrer näheren Ausmalung zu verweilen. Unaufhörlich drängt's ihn vorwärts, häuft er äußere Ereignisse. Aber in der Buntheit aller dieser Bilder vermissen wir die Ausführung der Details, vermissen wir bestimmte Umrisse, so daß eine gewisse Monotonie nicht ausbleibt. Seine Pinselstriche sind flüchtig. Über dem stofflichen Reichtum vernachlässigt er die Darstellung des inneren Lebens, ohne welche uns seine Figuren nun zu wenig individualisiert, zu wenig anschaulich, menschlich anmuten. Auch ist die Sprache des ferra=

resischen Edelmannes nicht von der Reinheit und Anmut, an welche damals die toskanischen Dichter das Publikum gewöhnt hatten.

So hat Bojardo einem Andern noch zu tun übrig gelassen, einem Nachfolger, der seiner Phantasiewelt wahres Leben einzuflößen vermöchte; der, vielleicht von geringerer Originalität in der stofflichen Erfindung, ein feiner fühlender Künstler sein würde: Lodovico Ariosto.

Wer den Orlando innomerato gelesen hat, wird das Werk nicht mit dem Wunsche aus der Hand legen, daß Bojardo die versprochene Fortsetzung geliefert haben möchte. Der Leser steht vielmehr unter dem Eindruck, daß der Dichter sich ausgegeben hat. Und nun kommt Ariost und setzt Bojardo fort. Genau da, wo diesem der Faden entfallen, nimmt jener ihn auf und führt uns nochmals 40 000 Verse lang durch die von Bojardo geschaffene Welt, mit den nämlichen Personen, den nämlichen Situationen — und plötzlich fesseln uns diese alten Bekannten von neuem und für so lange, wie sie es beim Vorgänger nimmer vermocht. Wir fühlen sogleich: hier ist ein feineres höheres Leben; hier ist der Stoff, den ein anderer geschaffen, in die Hand des wahren Künstlers gefallen.

Ariost's Orlando furioso (1516—32) bringt in diese Wunderwelt jene vollkommene Natürlichkeit, welche bei Bojardo fehlt, jene der kräftigsten Realität abgelauschten feinen Züge und Gefühle, jenen Mikrokosmus widerstreitender Empfindungen, der uns in seinen Figuren Unseresgleichen erkennen läßt. Er hat in die reizende Traumwelt gerade das Maß von Realismus, von Ver=

ständigkeit, von Ernst und Pathos, ja von Tragik hineingelegt, das sie ertrug, und damit jenes Maß von Ironie und Schalkhaftigkeit verbunden, das nötig ist, um das moderne Bewußtsein mit dem ganzen Anachronismus dieser Fabeleien fortwährend zu versöhnen. Ich wünschte wohl, er hätte, ähnlich wie Bojardo, die der Antike entlehnten Elemente mehr verunkenntlicht, romantifiziert. Aber über den Geschmack soll man ja nicht streiten. Sehe ich davon ab, so wüßte ich nicht, was der Harmonie seiner Schöpfung fehlte.

Orlando furioso das Lied vom Roland, der über der Liebe zur schönen Heidenfürstin Angelika den Verstand verliert und in Raserei verfällt, ist das wahre Gedicht der Renaissance. In ihm verkörpert sich das Kunstideal einer Zeit, welche den Kultus des Schönen zum Selbstzweck gemacht hat. Das ist eine Dichtung, die sich selbst genügt, die wahre Inkarnation des gesunden l'art pour l'art. —

In Pulcis Dichtung erscheint die Karlssage gleichsam als eine Ruine. Aus dieser Ruine ist durch das Zauberwort Bojardos neues Leben aufgeblüht, ein Leben, zu dessen Verherrlichung ein wahrhaft großer Dichter in Ariost erstanden ist. Ein gütiges Geschick hat das französische Volksepos, dem im eigenen Vaterlande eine ruhmlose Auflösung bestimmt war, im italienischen Adoptivvaterland einen Poeten finden lassen, der an ihm die höchste Aufgabe der Dichtkunst löste und aus dem mittelalterlichen Stoff zugleich das glänzendste Poem der Renaissance schuf.

So ist Ariost's Sang eine Apotheose des Mittelalters

und der Renaissance zugleich. Und wie er zwei Weltzeiten verbindet und krönt, so vereinigt er in sich die Arbeit mehrerer Nationen. An die französische Epik von den germanischen Helden hat ein italienischer Künstler die letzte Hand gelegt.

Sein Werk erhebt sich über Zeiten und Völker.

1898.

Kaiser Karls Pilgerfahrt.

Es war anfangs Juni, ich will sagen: des Jahres 1075. Die Abtei Saint-Denis, die reichste und mächtigste Abtei des mittelalterlichen Frankreich, feierte, wie immer, ihr großes Jahresfest mit der Ausstellung der heilskräftigen, wunderbaren Reliquien: der Dornenkrone und eines Nagels vom Kreuze Christi. Eine Masse Volkes war zusammengeströmt und außer für die Bedürfnisse der Erbauung suchenden Frommen war auch gesorgt für die Befriedigung weltlicher Gelüste. Ein Jahrmarkt mit Buden, fahrenden Spielleuten und Gauklern lockte nach Beendigung der Andacht zu längerem Verweilen und geräuschvollem Treiben. Dort drängte sich eine eifrig lauschende Menge um einen Spielmann, erst mit einer gewissen Feierlichkeit des Gehabens den ernsten Worten des Sängers folgend, später in unbändigem Lachen seinen Späßen Beifall zollend. Denn er singt ihnen erst würdevoll, dann ausgelassen von den berühmten Reliquien von Saint-Denis, zu deren Verehrung seine Hörer zum Feste gezogen waren; wie Kaiser Karl sie aus dem Morgenland nach Frankreich gebracht habe — er singt ihnen das Lied von Kaiser Karls Pilgerfahrt.

Man weiß, daß Karl der Große nie das heilige Land besucht hat. Seine Pilgerfahrt ist also vollständig Erfindung, aber nicht die Erfindung des Spielmanns, sondern viel älter als er. Es ist bekannt, daß die Gestalt des mächtigen Kaisers überhaupt zum Zentrum der französischen Heldensage wurde; daß alles, was Heldenhaftes in Frankreich geschehen, sich an seinen Namen knüpfte; daß alles, was an schönen Bauwerken im Lande herum dem Auge sich bot, was an kostbaren Schätzen Bewunderung und Neid erregte, als Karls Werk, als Karls Erbe galt. Ist es zu verwundern, wenn nun im IX. und X. Jahrhundert, zu einer Zeit, da die Pilgerfahrten nach dem heiligen Lande zu jenen Unternehmen gehörten, welche die Phantasie der abendländischen Völker in hohem Maße beschäftigten und von diesen Morgenlandfahrten mit ihren Fährlichkeiten und wunderbaren Erlebnissen viel und allüberall gehört wurde als von hohen Taten freiwilliger oder kirchlich verordneter Buße — was Wunder, wenn damals auch der Held der nationalen Dichtung, der glaubenseifrige Kaiser Karl, in dem pilgersagenerfüllten Frankreich zum Pilger wurde und das dichtende Volk sich von seinem wundersamen Zuge nach Jerusalem erzählte:

> Der Kaiser Karl fuhr übers Meer
> Mit seinen zwölf Genossen,
> Zum heil'gen Lande steuert er . . .

Eine lateinische Chronik aus dem X. Jahrhundert berichtet uns allen Ernstes von einer Fahrt Karls ins heilige Land und beim Beginn der Kreuzzüge war diese Vorstellung so verbreitet, daß das Heer Peters von Amiens in der uralten römischen Handelsstraße längs der Donau,

die Straße wiederzufinden wähnte, welche Kaiser Karl erbaut habe. In der Phantasie der Kreuzfahrer würde natürlich, was in den älteren Überlieferungen ein einfacher Pilgerzug ist, zum wirklichen Kreuzzug, zum Kampfeszug wider die Heiden und ernsthafte Historiker nannten den ersten Kreuzzug den zweiten, da ja Karl den ersten einst unternommen habe.

So war der Glaube an eine Fahrt Karls nach Jerusalem in jenen Zeiten in Frankreich allgemein. —

Eines Tages, so hebt unser Spielmann seine Geschichte an — ich resümiere kurz den Inhalt der 900 Alexandriner — war Karl der Große hier im Kloster zu Saint-Denis. Er trug seine Krone und hatte sein Schwert umgegürtet. Herzoge standen um ihn her, Grafen, Barone und Ritter. Karl sah nach seinem Weibe; es war minniglich geschmückt. Er nahm sie bei der Hand, dort unter einem Olivenbaum und begann mit lautklingender Stimme sie anzusprechen: „Fraue, saht Ihr je einen Fürsten unter dem Himmel, dem so wohl wie mir der Degen an der Seite und die Krone auf dem Haupte sitzt?" Sie war nicht klug und sagte: „Wohl weiß ich einen, der sich noch hübscher ausnimmt." Wie der Kaiser dies hört, ist er sehr erzürnt; er ärgert sich um der Ritter willen, die das Wort auch vernommen haben. „Wo ist der Fürst? Fraue, lehrt mich das! Zusammen wollen wir, er und ich, unsere Kronen tragen und Eure Ratgeber mögen zugegen sein. Wenn auch sie dann Euch Recht geben, wohlan! Wenn Ihr aber logt, dann schlage ich Euch das Haupt ab mit meinem ehernen Schwert." „Kaiser," antwortet sie bestürzt, „zürnet nicht! Reicher

an Gold ist der Fürst, den ich meine, der Herrscher Hugo von Griechenland und Konstantinopel, aber nimmer ist er ein so tapferer Ritter wie Ihr!" Und ihm zu Füßen fallend zeigt sie große Reue über ihr unbedachtes Wort. Aber nichts hilft ihr Flehen. Nachdem er seine Andacht verrichtet, kehrt Karl in seinen Palast nach Paris zurück und befiehlt seinen zwölf Pairs sich zu rüsten zur Pilgerfahrt nach dem heiligen Land, die sie auf der Rückkehr auch über Konstantinopel führen soll. Der Erzbischof Turpin segnet sie ein; sie ergreifen ihre Pilgerstäbe aus Eschenholz, schnallen die Quersäcke um und reiten auf friedlichen Maultieren aus der Stadt, die Kaiserin kummervollen Herzens zurücklassend. Sie ziehen durch Burgund, Lothringen, Ungarn und kommen endlich übers Meer nach Laodicea und von dort durch Syrien nach der heiligen Stadt. Nachdem sie Herberge genommen, gehen sie zur Kirche und bringen ihre Opfergaben dar. In dem hochgewölbten, bildergeschmückten Dome steht der Altar des Paternoster, wo einst Christus mit den zwölf Aposteln die Messe las. Noch sind die dreizehn Stühle da, mit Siegeln verschlossen. Karl und seine Paladine setzen sich in der Runde. Nimmer hatte seit Christus ein Mensch hier gesessen.

Da tritt ein Jude ein. Wie er das stolze Antlitz des Kaisers sieht, erschrickt er zu Tode und flieht. Er eilt zum Palast des Patriarchen und ruft: „Kommet, gnädiger Herr, den Taufstein zu rüsten; ich will mich taufen lassen, denn, meiner Treu, Gott und die zwölf Apostel besuchen Euere Kirche." In großer Prozession zieht der Patriarch nach dem Dom. Der Kaiser erhebt

sich, geht ihm entgegen und sie küssen sich. „Woher seid Ihr?" fragt der Geistliche, „nimmer hat ein Mensch ohne meinen Willen diesen Tempel betreten." „Ich bin von Frankreich und heiße Karl. Zwölf Könige habe ich unterworfen und den dreizehnten, von dem ich habe sprechen hören, suche ich eben. Dabei bin ich hierher gekommen, um Kreuz und Grab anzubeten." „Auf dem Stuhle Christi habt Ihr gesessen, Kaiser! Karl der Große soll Euer Name sein," erwidert der Patriarch und schenkt dem Kaiser auf seinen Wunsch von den kostbarsten Reliquien 13 Stück, sodaß die Helden vor Freuden und frommer Wonne erschauern. Ein Krüppel saß in der Nähe; seit sieben Jahren war er lahm. Da gab es plötzlich ein Knacken in seinen Knochen, seine Muskeln streckten sich und geheilt sprang er auf. Die Reliquien werden in einen kostbaren Schrein gelegt und dem Erzbischof Turpin zur Aufbewahrung übergeben.

Vier Monate bleibt Karl in Jerusalem. Ein vornehmes Ritterleben wird geführt. Da erinnert er sich seines Weibes und ihrer Rede und er bricht auf nach Konstantinopel. Der Patriarch gibt ihm das Geleite bis Jericho, wo er nach Pilgersitte Palmzweige bricht. Bald erblickt er die leuchtenden Türme der Kaiserstadt Konstantinopel und als er sich ihr auf eine halbe Meile genähert hat, findet er 20000 reichgeschmückte Ritter mit 3000 Damen in köstlichen Gärten lustwandelnd. Erstaunt über die orientalische Pracht, die hier entfaltet ist, frägt er nach Kaiser Hugo. Man weist ihn an einen in einer Sänfte sitzenden, mit goldenem Pfluge ackernden, in reichem Schmucke prangenden Herrn. Karl grüßt und verwundert schaut

der Grieche in das stolze Antlitz des Franken und auf seine mächtigen Arme. „Ich bin aus Frankreich, heiße Karl der Große und Roland ist mein Neffe." „Seid willkommen", antwortete der Andere, „von meinen Schätzen sollt Ihr haben, so viel Ihr wollt." Er spannt seine Ochsen aus und führt die Pilger nach seinem Palast.

Im Saale der Kaiserburg sitzen 7000 Ritter an den Tischen herum. Es ist ein wunderbarer Saal, der, als die Brise vom Meer herüberweht, mit Zaubermusik sich zu drehen beginnt; Karl und seine Helden fallen zur Erde. Sein Gesicht voller Furcht verhüllend, frägt er Hugo: „Wird das nun immer so fortgehen?" Da läßt der Wind nach und die Franken erheben sich, um zum Essen zu gehen, zu welchem auch die Kaiserin mit ihrem lieblichen Töchterchen erscheint. Zu Hirsch- und Wildschweinbraten, Kranichen, Wildgänsen und gepfefferten Pfauen wird reichlich Wein getrunken. Hierauf werden die Gäste in ihr prunkvolles Schlafgemach geführt, wo zwölf köstliche Betten ein dreizehntes umstehen. Der Kaiser Hugo ist schlau und verschlagen; er läßt bei seinen Gästen einen Spion zurück.

Karl schlägt den Baronen vor, noch etwas zu scherzen (gaber). Jeder soll eine Renommisterei (gab) sagen; er geht mit dem guten Beispiel voran und prahlt:

„Am Hofe des Kaisers Hugo giebt es keinen Ritter, er mag noch so stark sein und sich noch so sehr wappnen, den ich nicht somt seinem Pferde mit dem Schwerte entzweihiebe, so wuchtig, daß dieses Schwert noch ein Klafter tief in den Boden führe." „Bei Gott," sagte da der

Horcher bei sich, „der Kaiser Hugo war ein Tor, Euch Herberge gewähren."

„Scherzet, Neffe Roland!" ruft der Kaiser. Der Horngewaltige will morgen mit Kaiser Hugos Horn so mächtig blasen, daß kein Haus der großen Stadt aufrecht bleibt. „Ein schlechter Spaß," sagt der Spion.

Olivier, von Liebe zum Kaisertöchterlein erfaßt, rühmt sich einer ebenso wunderbaren als anstößigen Großtat. Turpin, der Erzbischof, will ein Kunstreiterstück ausführen, Wilhelm von Orange eine Kugel, welche dreizehn Männer nicht zu heben vermögen, durch den Palast rollen und seine Mauern damit fällen, Bernart das goldene Horn aus seinem Bette leiten und die Stadt überschwemmen u. s. f. Dann schlafen sie.

Der Horcher eilt zum Kaiser und erzählt ihm die ungastlichen Reden. Der läßt 100000 Mann sich rüsten und am Morgen, als Karl aus der Messe kommt, fährt er ihn barsch an und droht, ihm und seinen Paladinen den Kopf abschlagen zu lassen, wenn nicht die dreizehn Prahlereien alle wirklich ausgeführt würden. Karl erschrickt; er habe gestern mit den Seinen etwas stark gezecht und zudem sei dieses Scherzreden beim Schlafengehen in Frankreich Brauch. Hugo will keine Entschuldigungen hören. Da läßt Karl den Reliquienschrein bringen und um denselben herum knieend, beten die Franken zu Gott um Hilfe. Ein Engel erscheint, hebt Karl von der Erde auf und sagt zu ihm: „Fürchte Dich nicht, so entbietet Dir Christus. Große Torheit waren die Scherze; treibt nie wieder dergleichen! Diesmal aber fangt nur an, keiner wird Euch versagen." Nun kehrt ihr Mut zurück

und stolz fordern sie Hugo auf, den Scherz zu nennen, der zuerst ausgeführt werden soll.

Dieser wählt sonderbarerweise den gab Oliviers und als der Held das Wunder vollbracht, denjenigen Wilhelms, der mit der Kugel spielend vierzig Klafter der Palastmauer fällt. Als nun gar noch Bernart die Stadt unter Wasser setzt, da flieht Kaiser Hugo klagend auf seinen höchsten Turm und verspricht, seinen ganzen Schatz hergeben und Karls Lehensmann werden zu wollen, wenn er ihn aus der schlimmen Situation befreie. „Wollt Ihr noch mehr der Scherze?“ fragt Karl spöttisch. Der Griechenkaiser lehnt weitere Proben ab. Die Wasser verlaufen sich und nachdem er vom Turme heruntergestiegen, nimmt ihn Karl zum Vasallen an. Wie sie so zusammen spazieren, beide mit ihren goldenen Kronen geschmückt, da sehen sie alle, daß Karl einen Fuß und drei Zoll größer war als Hugo. „Torheit hat unsere Kaiserin gesprochen“, sagen die Franken, „niemand ist ein größerer Held als Karl und nimmer werden wir in ein Land kommen, wo nicht unser der Ruhm ist.“

Turpin liest die Messe, während welcher Hugos Töchterlein sehnsüchtig nach Olivier ausschaut; sie hätte ihn gerne geküßt, aber sie wagte es nicht wegen ihres Vaters. Nach einem festlichen Mahl brechen die Franken auf, ohne von den dargebotenen Schätzen des Griechenfürsten etwas anzunehmen. In Saint-Denis legt Karl die Reliquien nieder, die heute hier angebetet werden; andere verteilt er im Lande. Die Kaiserin fällt ihm zu Füßen und er verzeiht ihr um des heiligen Grabes willen, an welchem er seine Andacht verrichtet hat. —

Dieses Epos besteht augenscheinlich aus zwei verschiedenen Teilen: Pilgerfahrt und Scherze. Dieser zweite, heitere Teil, das erkennt man leicht, ist ein der Karlssage ursprünglich fremder Stoff, der vom Dichter, pour égayer la matière, nicht ungeschickt mit dem Pilgerfahrtbericht verknüpft worden ist. Ja, ein genaueres Studium des Gedichtes läßt uns noch deutlich die Naht erkennen, durch welche der Jongleur die beiden Stoffe verbunden hat. Den ersteren, die Pilgerfahrt, fand er in einem älteren Liede, das leider nur in einem kurzen Resumé in Prosa uns noch erhalten ist. Den zweiten, die komische Partie, hat er natürlich auch nicht frei erfunden, sondern er hat diese Scherze, für die sich eine Reihe von Parallelstellen aus den verschiedensten Literaturen beibringen läßt, bereits vorgefunden in dem reichen Schatz der mündlichen Erzählungen seines Volkes. Zu eigen gehört ihm nur die Verbindung der beiden Materien.

Der Dualismus des Stoffes zeigt sich vor allem in der Schilderung der Person des Kaisers, von dem Erhabenes und Lächerliches gleich nachdrücklich berichtet wird. Das Erhabene ist dabei das Erbteil der alten Heldengedichte vom Schlage des Rolandsliedes: das Komische ist die Zutat der bürgerlichen Sphäre, der Jahrmarktssphäre, in welche das alte Lied jetzt herabgestiegen ist.

Von der alten Würde ist z. B. jene Stelle vom Eintritt des Kaisers und seiner Pairs in die Kirche zu Jerusalem und die Besitznahme der Stühle Christi und der zwölf Apostel. Eine so würdevolle und weihevolle Versinnbildlichung christlicher Herrschergröße ist von echter alter Epik.

In anderen Teilen ist derselbe Kaiser mit seinen Pairs offenbar dazu bestimmt, uns durch Worte und Gebahren lachen zu machen zum Nachteil seiner Würde und der Ehrerbietung, die wir ihm zu zollen gewohnt sind. Man höre nur gleich im Anfang, wie er sich brüstet und ziert und dann in kindischem Zornausbruch seiner Gattin mit Kopfabschlagen droht. Man erinnere sich wie er später mit samt seinem Gefolge sich nicht mehr aufrecht erhalten kann, als der Saal der Kaiserburg sich zu drehen anfängt, sein Gesicht verhüllt und angsterfüllt klagt. Bei Tische, des Abends, zecht er trotz eines von dem reichlich gespendeten Wein und am Morgen, da ihn Hugo wegen der Renommistereien zur Rede stellt, bangt ihm katzenjämmerlich für sein Leben und er bringt die Entschuldigung vor: Wir hatten des Weines zu viel getrunken.

Man erkennt deutlich, daß dieses Epos nicht mehr zu den ältesten, nicht mehr zur grande poésie épique gehört, in welcher der Kaiser eine sakrosankte Person ist. Der Dichter des Rolandsliedes würde unwillig den Kopf geschüttelt haben über diese Entweihung seines Heldenideals.

Aber gehen wir nicht zu weit — nicht so weit, in dieser komischen Ausstaffierung der Pilgerfahrt geradezu eine Parodie der alten Heldendichtung zu sehen, wie Einige wohl getan haben. Man beachte doch nur, wie der alte nationale Grundgedanke bei aller Komik gewahrt ist. Die Idee, in der das ganze Gedicht gipfelt, ist die: Unser Fürst, der Kaiser von Frankreich, ist doch mächtiger und majestätischer als der von Konstantinopel, als irgend

einer unter der Sonne. Der morgenländische Fürst mag über glänzendere Schätze und ein wunderbareres Haus verfügen: mit Karl ist Gott, der ihm in jeder Not und Gefahr seine Engel sendet und ihm über all das hinweghilft, was die Macht der Menschen ihm entgegenstellt. So muß auch der gewaltigste Herrscher sein Vasall werden:

Ja ne vendrons en terre, nostre ne seit li los.

So ist die „Pilgerfahrt" bei all ihrer Komik ein Lied zum Ruhm und zur Ehre des alten Frankreich. Der Hörer lacht nicht auf Kosten Karls, sondern auf Kosten des griechischen Kaisers, d. h. derjenigen, welche vermeinen, mächtiger und ruhmreicher zu sein als Frankreich. Er würde selbst aufbrausen und wäre selbst imstande, sich an seinem Weibe zu vergreifen, wenn es Frankreichs Überlegenheit anzuzweifeln wagte; er würde selbst von den süßen griechischen Weinen gezecht und nachher bramarbasiert haben — warum sollte sein Kaiser das nicht tun? Es ist wahr: die Vorstellung unnahbarer Herrscherhoheit Karls ist dabei in die Brüche gegangen; die Franzosen, in deren Mitte dieses Lied von der Pilgerfahrt gesungen wird, denken sich ihren Kaiser und dessen Gefolgschaft weniger erhaben, menschlicher — aber sollten sie ihn weniger lieb haben, weil sie ihm näher getreten sind? Das Heldenideal der ältesten Epik, voll Feierlichkeit und Würde, ist für den Foiredichter und das Foirepublikum, für diese bürgerlichen Kreise, unmerklich übergegangen in die familiärere Vorstellung eines bei aller Unübertrefflichkeit umgänglicheren Herrschers, eines Königs mit mehr Bonhomie und weniger Übermenschlichkeit, eines, so zu sagen, bürgerlichen Königs.

Daß sie sich damit im Widerspruch mit der älteren Poesie befunden, ist ihnen selbst nicht bewußt geworden. Das fühlen nur wir, die wir mit kritischem Auge diese Gedichte mustern. Wie sehr wir uns hüten müssen, unsere modernen Anschauungen über das, was schicklich und unschicklich, würdig und würdelos ist, dem Spielmann und seinem Publikum von vor 800 Jahren zu unterlegen, zeigt namentlich die Veranlassung und Art der Intervention Gottes in der Verlegenheit der katzenjämmerlich gestimmten Franzosen. „Was soll man von einem Dichter sagen“, so ruft Léon Gautier, der streng katholische Literarhistoriker, mit Entrüstung aus, „von einem Dichter, der die göttliche Allmacht einschreiten läßt zum Zweck der Erfüllung der unflätigen Renommisterei des verliebten Olivier? Was ist das für ein Gott, der vom Himmel herniedersteigt, um solche Verbrechen zu sanktionieren und eine solche Unsittlichkeit zu beschützen?“ — Ei nun, werden wir antworten, es ist der Gott Frankreichs, der Gott, dem die Zärtlichkeit für seine douce France über alles geht, der seine Lieblinge auch dann nicht verläßt, wenn sie eines Schelmenstreiches bedürfen, um sich zu salvieren. Es ist derselbe Gott, dem der Räuber des XIX. Jahrhunderts für seinen guten Fang dankt und auch derselbe, den jede Nation als den ihrigen gegen ihre Feinde zu Hilfe ruft, zu Mord und Totschlag, zum Sengen und Brennen. Es ist nicht der Gott Christi, der alle Menschen lieb hat und dem alle Gewalttätigkeit ein Greuel ist, sondern ein Gott ungebildeter oder gedankenloser Menschen, der mittelalterliche Gott, ein Gott der Partei. Eines

solchen Gottes bedarf das volkstümliche Epos; er ist eine seiner stehenden Figuren. Wenn ein Volk über diese Vorstellung von Gott hinaus ist, dann ist es auch über die Zeit seiner Epopöe hinaus. Wer, wie Gautier, über die göttliche Intervention zu Gunsten Oliviers sich entrüstet, der unterschiebt diesen naiv gläubigen Menschen des Mittelalters eine Blasphemie, von der sie tatsächlich völlig frei zu sprechen sind. Denn diese Menschen hatten ein anderes Christentum und einen Katechismus, der unter den ersten Sätzen auch den enthält: Gott liebt den Kaiser Frankreichs und wird ihm aus jeder Patsche helfen, so er verschuldet oder unverschuldet gerät. So durften sie recht von Herzen sich freuen und lachen, wo Herr Gautier sich entrüstet abwendet und ihre Freude und ihr Lachen mag uns wohl gefallen, wenn wir sie verstehen und ihnen gerecht zu werden versuchen.

Ich habe den Vortrag des Gedichtes ins Jahr 1075 verlegt. Natürlich ist dasselbe nicht ausdrücklich datiert; die einzige Handschrift, in welcher es auf uns gekommen ist — sie gehörte dem British-Museum, ist aber dort seit Jahren verschwunden — stammt aus dem XIV. Jahrhundert. Aber wir haben eine Reihe sicherer Kriterien, welche das oben angesetzte Datum rechtfertigen:

Unser Lied erzählt von einer waffenlosen Pilgerfahrt des Kaisers. Diese Fiktion war nur vor den Kreuzzügen und vor der Gährung, die ihnen unmittelbar vorangin g, also vor 1080, möglich. Die späteren Geschlechter haben sich Karl notwendig nicht als Pilger, sondern als bewaffneten Kreuzfahrer gedacht, der das heilige

Land den Heiden entreißt. Auch die Auffassung Jerusalems als eines vom Patriarchen regierten, unabhängigen Staates weist, so wie Sprache und Stil des Gedichtes, mit Sicherheit auf die Zeit vor den Kreuzzügen, auf den Anfang des letzten Viertels des XI. Jahrhunderts. —

So haben wir in dem Volksepos von Kaiser Karls Pilgerfahrt eine aus den bürgerlichen Kreisen jener Zeit hervorgegangene Kompilation älteren epischen Stoffes mit fremden Elementen, eine charakteristische Verbindung der Würde der strengen, alten nationalen Dichtung mit der ausgelassenen Fröhlichkeit einer jüngeren Zeit. Einsam steht es in diesem Aufzuge am Ausgang des XI. Jahrhunderts da, ein Markstein einer neuen Wendung in der Entwickelung der französischen Epik.

Ich habe lange nicht auf alle die Fragen hingewiesen, die sich an dieses merkwürdige und von der Fachliteratur oft behandelte Gedicht knüpfen. Meine Absicht war nicht, den Stoff zu erschöpfen, sondern eine anspruchslose Fahrt ins alte Frankreich zu unternehmen und die ehrsamen Bürger von Paris zu sehen, wie sie zur Foire von Saint-Denis hinaus pilgern zu frommer Anbetung der wundersamen Reliquien und wie sie dann, voll des ihnen widerfahrenden Heils, stolz auf ihres Landes Reliquienbesitz, den Spielmann umstehen, der ihnen Karls wundersame Reise erzählt. Wie mögen sie da gelacht haben mit ihren Weibern über die Großsprechereien des Kaisers und seiner Paladine und über das Pech des Griechenfürsten, und fester als je überzeugt gewesen sein, daß kein Volk auf Erden den Francs de France gleichkommt. 1887.

Die sieben Infanten von Lara.

Motto:
Daß die Leute jetzt und künftig
Davon zu erzählen haben.

I.

Es war um 1830.

Auf Spanien lastete die Herrschaft Ferdinands VII. Das absolute Königtum führte ein Regiment des Schreckens mit Häschern und Henkern, und die Geistlichkeit leistete den Beistand der Inquisition. Die Männer der Freiheit, die Kerker und Galgen hatten entgehen können, hatten sich nach dem Ausland, besonders nach England, gewandt. Eine merkwürdige Zeitschrift, die unter dem Titel „Die Mußestunden spanischer Emigranten" von 1824—1827 zu London erschien, legt Zeugnis ab von den Erregungen und Gedanken, welche das Leben eines freieren Landes in diesen patriotischen Männern weckte, die ein heutiger Sprachgebrauch als „Intellektuelle" bezeichnen würde.

Auch in der Literatur des Landes herrschte das Autoritätsprinzip; und wie das politische Regiment Ferdinands VII. sich auf französische Bajonette stützte, so war das spanische Schrifttum damals nach der Mode des französischen Klassizismus, regelstreng und geradlinig, zugeschnitten.

Der französische Klassizismus ist der literarische Begleiter, die literarische Form des Absolutismus.

Längst war damals im übrigen Europa unter der Führung Englands und Deutschlands eine freiere Literatur erwacht, und Frankreich selbst schüttelte in einer lange vorbereiteten, lärmenden literarischen Revolution die Fesseln seines Klassizismus ab.

In Spanien war noch alles still. Demütig trug seine Literatur das fremde Joch, uneingedenk ihres alten nationalen Reichtums und ihrer glänzenden Vergangenheit. Das nationale Theater der Comedias und die nationale Epik der Romanzen, welche beide ihre Stoffe der vaterländischen Geschichte entnahmen, galten in gleicher Weise als plebejisch und trivial und erschienen der Beachtung durch den Gebildeten unwert.

Das Ausland hatte sie indessen zu Ehren gezogen. Schon 1783 hatte die Bibliothèque universelle des romans dem französischen Publikum eine Reihe von Cid-Romanzen zur Kenntnis gebracht, die dann Herders Quelle werden sollten. In England übersetzten R. Southey, J. Gibson, Lockhart, J. H. Frere spanische Epik. 1815 gab Jakob Grimm seine Silva de romances viejos heraus, die erste kritische Auswahl wirklich volkstümlicher Romanzen im Urtext. 1817 folgte der Deutsche Depping; 1822, mit einer kleinen Sammlung, der Franzose Abel Hugo, der Bruder Viktors. 1825 vervollständigte ein spanischer Flüchtling in London, Vincente Salvá, die Deppingsche Sammlung in einem Neudruck.

Erst seit 1828 folgte Spanien selbst in der Person Augustin Durans, der in diesem Jahre eine kleine

Kollektion von Maurenromanzen herausgab und damit den Grundstein legte zu seinem großen Romancero general, der 1849—1851 in zwei Bänden erschienen ist und gegen zweitausend Romanzen enthält. Im eigenen Lande hatte Duran wiederum in einem Deutschen, dem Hamburger Kaufmann N. Böhl von Faber, einen Vorarbeiter gefunden.

So ist bei der Hebung des Schatzes spanischer Epik das germanische und romanische Ausland vorangegangen, und weitherum im Abendland haben die Romanzen enthusiastische Bewunderung erregt zu einer Zeit, da sie im eigenen Lande ob der Ausländerei des Klassizismus in Mißachtung gefallen waren.

Unter den jungen Männern, welche die Restauration aus Spanien vertrieb, befand sich auch ein edler Cordobese, Angel de Saavedra, Herzog von Rivas, der spätere Freund des Grafen von Schack, der 1865 als Direktor der spanischen Akademie verstorben ist. Er hatte seit 1824 auf englischem Boden eine Zufluchtsstätte und im Cid-Übersetzer J. H. Frere einen Freund gefunden, der in der spanischen Nationalliteratur mehr bewandert war als er selbst und ihm hier ein Führer ward. Seine klassischen Vorurteile schwanden, und er griff, um in der Verbannung ein hohes Lied auf sein ruhmreiches aber unglückliches Vaterland zu singen, zur Sage von den sieben Infanten von Lara.

1829 ward das merkwürdige Heimwehepos zu Malta begonnen und 1833 zu Tours abgeschlossen. Es erschien unter dem Titel „Das maurische Findelkind (El moro expósito) oder Córdoba und Burgos im X. Jahrhun-

dert“ 1834 zu Paris, mit der Vorrede eines anderen Flüchtlings, des stürmischen Antonio Alcalá Galiano, welche das literarische Manifest einer neuen romantischen Dichtung Spaniens ist.

Der Dichter hat aber nicht nur mit den klassischen Kunstgesetzen, sondern auch mit dem Stoffe selbst frei geschaltet. Ihm lag hauptsächlich an der poetischen Verklärung seiner Vaterstadt Córdoba im Glanze maurischer Kultur und an der Verherrlichung der starken, rauhen kastilischen Königsstadt Burgos. Es sind zwei durch ihre starke Gegensätzlichkeit sehr wirksame Handlungsschauplätze:

In Córdoba lebt im Palast des Großveziers Almanzor ein junger Maure Namens Mudarra, dessen Herkunft geheimnisvolles Dunkel umgibt. Er gilt als ein Findelkind, vernimmt aber eines Tages aus dem Munde seines greisen Erziehers, daß er der Sohn einer Schwester des allmächtigen Almanzor ist, hervorgegangen aus einer geheimen Verbindung dieser maurischen Fürstin mit einem christlichen Gefangenen, Gonzalo Gustioz, dem Herren von Lara. Diesen Gonzalo hatte einst der eigene Schwager Rodrigo (Ruy) Velázquez an die Mauren verraten, um sich für einen Schimpf zu rächen, welchen Gonzalos Söhne, die Infanten von Lara, der Frau Rodrigos, Doña Lambra, angetan. Und weiter berichtet der alte Erzieher, daß Ruy Velázquez es bei dieser einen Treulosigkeit nicht habe bewenden lassen, sondern daß er auch seine Neffen, die sieben Infanten, an die Mauren verraten habe. Ihre Köpfe habe der maurische Sieger dem unglücklichen gefangenen Vater Gonzalo triumphierend vorgelegt und den Verzweifelnden dann frei gegeben, so

daß er nach Kastilien zurückgekehrt sei. Noch lebe er dort, ein blinder Greis, gequält von dem verräterischen Schwager Rodrigo.

Der Bastard Mudarra zieht als Rächer seines gebrochenen Vaters und seiner erschlagenen Halbbrüder nach Kastilien, giebt sich dem Vater zu erkennen, tötet den Onkel Rodrigo und läßt sich taufen. —

Angel Saavedra hat in seinem Gedichte die sagenhafte Überlieferung vom tragischen Schicksal des Hauses Lara nicht nur ganz frei ausgebaut, mit erfundenen Personen und Episoden romantisch geschmückt, sondern er hat die Lara-Sage selbst schon in stark alterierter Form überliefert bekommen. Denn er fand sie im wesentlichen bei einem Dramatiker des XVII. Jahrhunderts, Matos Fragoso, dessen Comedia „Der Verräter gegen sein eigen Blut“ um 1650 erschienen war. Die epische Überlieferung war Saavedra zwar nicht ganz fremd, aber sie ward in seiner Hand nicht fruchtbar.

Wenden wir uns zu dieser und zur Geschichte.

Die Geschichte kennt den Namen Almanzors (Almanzor billâh = von Gott unterstützt), der zu Ende des X. Jahrhunderts (976—1002) Großvezir (Hadschib) des Kalifen von Córdoba Hischam II. und ein gefürchteter Gegner der Kastilianer und Leonesen war. Sie kennt auch den Namen des Vorgängers Almazors: Ghâlibs († 981), der als Generalissimus die Nordgrenze des Omajjadenreichs gegen die Christen verteidigte und in der Sage unter dem Namen Galve wiederkehrt. Damals dehnte sich dieses Omajjadenreich nördlich bis über den Duero hin aus. Hier fanden unaufhörlich Grenzkriege

statt, und es mag namentlich die Schlacht von Cascájar bei Gormaz am Duero genannt sein. Oft genug suchten die unter sich uneinigen kastilianischen und leonesichen Fürsten und Feudalherren das Bündnis mit den Mauren und riefen in ihren Zwistigkeiten maurische Hülfe ins Christenland. Mancher beging da Verrat an der Sache seines Glaubens und seines Vaterlands. Auch die Sage vom Cid weiß davon zu erzählen. Ja, der Kern von Almazors Heer bestand schließlich aus christlichen Söldnern.

Die zentrale Figur der spanischen Geschichte dieses wilden Jahrhunderts ist der sagenberühmte Graf von Kastilien Fernán González († 970). Zur Zeit Almanzors regierte in Kastilien der Sohn, Graf Garci Fernández, der zu Burgos Hof hielt. Er fiel 995 in einer Schlacht gegen Almanzor.

Die kastilischen Urkunden dieser Epoche weisen verschiedene Namen auf, die wir in unserer Sage finden: Gundesalbo Gudestioz (Gonzalo Gustioz); Roderico Velasquiz, das arabische Mutarra und den Frauennamen Flamula (Lambra). Doch fehlt jeder Anhaltspunkt, um die Helden der Sage mit den urkundlichen Trägern dieser Namen zu identifizieren.

In der Geschichte Galiziens begegnen wir um die Mitte des zehnten Jahrhunderts einem mächtigen Grafen Rodrigo Velázquez, der sich gegen König Bermudo II. auflehnt, und dessen auch arabische Historiker Erwähnung tun. Von ihm erzählen spanische Chronisten, daß er die Mauren nach Galizien gerufen habe. Doch begegnet diese Überlieferung schweren chronologischen Bedenken, und auf

alle Fälle handelt es sich hier um ein Ereignis der galizischen und nicht der kastilischen Geschichte. —

Und noch ein Wort über den Namen: Infanten von Lara.

Lara ist der Name einer südlich von Burgos gelegenen kastilischen Stadt, die einst Hauptort eines großen, reichen Landstrichs gewesen, der nach ihr den Namen „Distrikt von Lara" (Alfoz de Lara) trug und zu welchem auch die Orte Barbadillo, Salas, Vilviestre gehören, die im oberen Tale des Arlanza liegen, von wo man durch die Fichtenwälder von Canicosa hinüber ins Quellgebiet des Duero, ins Tal des Ebrillos, gelangt. Von Barbadillo bis zum Ebrillos sind es etwa acht Wegstunden.

Wiederholt war das Land Lara der Schauplatz heftiger Kämpfe gegen die Mauren unter Ghâlib, und wohl mag sich auch in diesem Grenzstrich — estremadura — zur Zeit des Grafen Garci Fernández ein Familienstreit abgespielt haben, in welchem verräterischer Weise die Mauren zur Hülfe gerufen wurden und die ganze Jugend eines kastilischen Hauses den Tod fand, — ein Familienzwist wie Dutzend andere, der in der Landesgeschichte spurlos vorübergegangen ist, während um seines besondern romantischen Charakters willen die Sage sich an ihn heftete, ihn im Geiste der Zeit verklärte und seine Kunde durch die Jahrhunderte bis zu uns trug.

Da Infant später der Titel der Königskinder ist, so hat man für die angeblichen „Königskinder" von Lara schon im XIV. Jahrhundert phantastische Genealogien aufzustellen unternommen. „Infant" heißt aber in der alten epischen Sprache einfach der Junker, ähnlich

wie enfant in den französischen Chansons de geste. Überdies heißen die Junker in den ältesten Berichten infantes de Salas. Der alte Gonzalo Gustioz erscheint als Herr von Salas, welches im Alfoz de Lara liegt. Schon früh sehen wir das bekanntere Lara an die Stelle von Salas treten, und die neueren Bearbeitungen der Sage kennen die „Infanten von Salas in Lara“ nur noch unter dem Namen der Infanten von Lara. —

Drei Jahrhunderte nach dem Ereignis, um 1280, muß die Sage schon berühmt gewesen sein. Damals ließ König Alfons X., der Gelehrte, von Kastilien, die große Allgemeine Geschichte Spaniens (Crónica general) verfassen, in welcher neun Kapitel der Geschichte der Infanten von Salas gewidmet sind: acht erzählen den Familienzwist, der zum Untergang führt; das neunte berichtet kurz die Rache Mudarras.

Die ganze Erzählung hat poetischen Charakter. Es lebt der Geist des Epos in diesem Berichte der Crónica general, und wir wissen heute durch die Forschungen des Catalanen Milá y Fontanals, daß die Kompilatoren der Crónica general als Quellen alte Heldenlieder, sogenannte cantares de gesta, benutzt haben.

Denn das alte Kastilien besaß eine Epopöe. Leider ist sie bis auf wenige Trümmer verloren. Nur ein ehrwürdiges Denkmal zeugt von entschwundener Pracht, auch es ein Torso: der Cantar vom Cid, ein Fragment von 3700 stark verderbten Versen. Das Vorhandensein anderer Cantares, z. B. über die Maurenschlacht an der Furth von Cascájar, wo Garci Fernández Almanzor

schlug, oder über die Belagerung von Zamora, können wir aus allerlei Anspielungen erschließen. —

Von all den Barbarenreichen, welche auf den Trümmern der römischen Monarchie sich erhoben, hat allein dasjenige der Franken im nördlichen Gallien eine mächtige und originelle Epopöe geschaffen. Das Frankenreich ist der eigentliche Herd der romanischen Heldendichtung. In seinen üppig aufgegangenen Chansons de geste ist die Geschichte der merovingischen und karlingischen Zeit niedergelegt: germanische (fränkische) Heldennamen, germanische Institution, germanische Sitten sprechen aus diesen romanischen Versen. Denn die Germanen der Völkerwanderung waren das epische Ferment in der neuen romanischen Welt.

Nach allen Richtungen der Windrose wanderten diese Chansons de geste aus: nach Norden, über den Rhein, nach Süden. Mit den französischen Pilgern zogen sie auf den Lippen des Jongleurs durch Italien. Sie erschallten auf der Pilgerstraße, welche die französischen Gläubigen nach Santiago in Galizien führte, und auch die französischen Ritter, welche ihren spanischen Glaubensgenossen im Kampfe gegen die Mauren, in der Reconquista, beistanden, brachten sie mit sich. So kamen Chansons de geste wohl schon sehr frühe nach Spanien und dienten da den einheimischen nationalen Heldenliedern als Vorbild, in welchen Protagonisten und Lebensformen ja auch germanischen Ursprungs waren (Gothen und Sueven).

Der Hergang entzieht sich näherer Kenntnis. Aber leicht erkennbar sind die Spuren, welche das französische

Nationalepos in der spanischen Epik zurückgelassen hat. Es hat nicht nur die Entwicklung der spanischen Cantares de gesta — schon dieser Name ist augenscheinlich französischer Herkunft — und zwar sowohl in der Führung der Handlung als im sprachlichen Ausdruck bedingt, sondern es hat einzelne derselben überhaupt erst ins Leben gerufen. Der Franzose nimmt die geringere schöpferische Kraft des spanischen Epikers ins Schlepptau.

Auch die metrische Form der Cantares erlitt Störungen durch die französischen Chansons. Doch ist der nationale Vers der spanischen Epik noch deutlich genug zu erkennen: es ist eine Langzeile von 14 Silben, mit Cäsur nach der siebenten. Und diese Langzeilen sind nicht durch Vollreim, sondern durch bloßen Gleichklang der Vokale (Assonanz) zu beliebig langen Reihen (Tiraden) verbunden:

Und der König Don Alfonso war erfüllt von wilder R**a**che;
Schickte nach Burgos ein Schreiben, das dort eintraf noch vor **A**bend,
Schwergewichtig und versiegelt, mit ausdrücklichem Erm**a**hnen,
Daß Niemand dem Cid, dem Flüchtigen, anerbieten dürft ein L**a**ger;
Und an dem, der's ihm gewährte, sollt' der Ausspruch sich erw**a**hren,
Daß mit seiner Augen Licht er verliere seine H**a**be.
(Cantar del Cid, Vers 22 ff.)

Es ist das im Wesentlichen der alte katalektische Septenar in der rhythmischen Form, in welcher ihn schon die römischen Soldaten sangen:

Caesar Gallias subegit, Nicomedes Caesarem:
Ecce Caesar nunc triumphat, qui subegit Gallias,
Nicomedes non triumphat, qui subegit Caesarem!

Er findet sich in der lateinischen Hymnendichtung des Mittelalters wieder, ist im französischen Volkslied häufig und ist jenen norditalienischen Bänkelsängern eigentümlich, welche man Torototela-torototà heißt: eine uralte romanische Weise.

Wie in Frankreich, so wurden auch in Spanien diese Cantares de gesta von Spielleuten (juglares) vorgetragen, welche den Vortrag mit ihrer Geige (vihuela, franz. vielle) begleiteten: in leiser Melodie ging der Klang des Instrumentes neben dem rezitierten Worte her, und ein kräftiger Bogenstrich markierte den Assonanzvokal des Versschlusses.

Von germanischer Sitte, welche in den altspanischen Cantares zum Ausdruck kommt, mag hervorgehoben sein, daß der Mantel eines Weibes für den Verfolgten als Asyl gilt; daß die Tötung eines Freien mit Geldbuße gesühnt werden kann; daß einem Weib die Röcke gekürzt werden, um es als Dirne öffentlich zu brandmarken.

Züge, die als Gemeinplätze mittelalterlicher Epik oder der epischen Poesie überhaupt bezeichnet werden müssen, die aber in ihrer näheren Ausgestaltung auf die französische Heldendichtung, ja auf eine ganz bestimmte Chanson de geste als Vorbild hinweisen, sind z. B. die folgenden:

Der in heidnischer Gefangenschaft schmachtende christliche Held gewinnt die Liebe einer heidnischen Fürstentochter; der Sohn, der dieser Verbindung das Leben verdankt, ein Held wie sein Erzeuger, wird einst dessen Rächer. — Eine Schachpartie führt zu Streit, zu bösem Wort und Taten des Zorns, die als weittragendes episches Motiv ver-

wendet sind. — Der Verlust eines Jagdfalken lockt den Helden abseits und führt zu einem Umschlag der Handlung. — Die Teilstücke eines entzwei gebrochenen Ringes gelten als Erkennungszeichen. — Die in der Feldschlacht sterbenden Helden nehmen sich gegenseitig die Beichte ab und erteilen sich die Absolution. — Träume gelten als Orakel. Eine spezifisch spanische Form des Orakels ist der Vogelflug (los agüeros), der in der französischen Epik keine Rolle spielt, während seine Bedeutung in der kastilischen Heldensage hervorragend ist.

Doch kehren wir zur Sage von den unglücklichen Infanten zurück.

Ihr tragischer Untergang, den wir in die siebziger Jahre des X. Jahrhunderts setzen dürfen, ward also zum Gegenstand epischer Verherrlichung, und dies Epos hatte sich mit der Reconquista als ein nationales Lied über ganz Spanien verbreitet. Als um 1280 Alfons X. die Crónica general abfassen ließ, war der Cantar von den Infanten von Salas hochberühmt. Die Crónica folgte seinem Bericht und wandelte seine Verse in poetische Prosa, wobei bisweilen noch die alten Reime (Assonanzen) durchdringen. So ist der Inhalt des Epos, wie es in der Mitte des XIII. Jahrhunderts in Spanien gesungen wurde, durch die Handschriften der Crónica general uns erhalten.

Wir nennen diese älteste für uns erreichbare Gestalt der Sage den ersten Cantar oder die erste Gesta.

Das Volksepos steht bekanntlich nie still, sondern ist, so lange es wirklich lebt, in stetem Flusse begriffen. Es wandelt sich, indem es sich dem Wandel der Zeiten anpaßt. Szenen, Personen, für welche eine spätere Zeit das

nötige Verständnis nicht mehr hat, werden den neuen Interessen entsprechend umgebildet oder fallen gelassen; neue zeitgemäße Ergänzungen werden aufgenommen.

Im allgemeinen wird das Epos bei diesem Wandel eine Einbuße an ursprünglicher Poesie erleiden. Indem die lebendige Anschauung jener Zustände schwindet, aus denen einst das Epos erwachsen ist, indem die Zeit es von dem in das Dunkel der Vergangenheit versinkenden Ereignisse löst, macht sich das Bedürfnis geltend, das Lied, das ursprünglich nur ein kurzer Kommentar eines allgemein bekannten Geschehnisses gewesen, mit allerlei erklärender, abrundender Zutat zu versehen, um ihm Verständnis und Interesse einer späteren Zeit zu sichern Die poetische Glosse stellt sich ein. Es wird eine Einleitung hinzugedichtet, welche das unerklärlich gewordene Ereignis motivieren soll. Es wird ein Schluß hinzugefügt, in welchem Tugend belohnt und Schuld gesühnt erscheint, und an mancher Stelle wird der knappe ursprüngliche Bericht durch Einfügung epischer Gemeinplätze zerdehnt. Es gesellt sich mit der Zeit eine Art novellistischen Interesses zum nationalen. Das Gedicht, das einst ein Lied innerster Erregung der Zeitgenossen gewesen, wird für die Nachkommen zu einer poetischen Erzählung, die vor allem dem Unterhaltungsbedürfnisse dient. In diesem Sinne lebten und wandelten sich die altspanischen Epen noch bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts: es ist eine Epoche allmählich ersterbenden Lebens, ähnlich, wie wir sie in jener Zeit auch für die französischen Chansons de geste kennen.

So wandelt sich auch der Cantar der Infanten von

Lara vom dreizehnten zum vierzehnten Jahrhundert weiter. Und noch zweimal wird er in dieser späteren Zeit von Historikern als Quelle benutzt, sodaß er noch zweimal für uns in Chronikform erreichbar ist: einmal um die Mitte und einmal zu Ende des XIV. Jahrhunderts. Wir nennen diese Gestaltungen den zweiten und dritten Cantar. Sie stehen sich sehr nahe.

Für uns kommt hauptsächlich der zweite Cantar in Frage. Er ist in einer Überarbeitung der alten Crónica general, der sogen. Segunda Crónica, erhalten. Als nämlich unter König Alfons XI. in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Crónica general Alfons des Gelehrten einer Revision unterworfen wurde (abgeschlossen 1344), da benutzten die Revisoren für den Abschnitt über die Infanten von Lara die ihnen zeitgenössische Form der epischen Überlieferung, den sogen. zweiten Cantar.

In diesen späteren Cantares des XIV. Jahrhunderts ist besonders die Gestalt des Verräters neu aufgearbeitet. Er ist zum unpersönlichen Typus gemacht. Sein Verhältnis zum Herrscher von Kastilien erscheint modernisiert, sein späteres Schicksal romanhaft und mit mannigfachen Entlehnungen aus der französischen Epik erweitert. Der Schauplatz der Handlung, der ursprünglich, dem lokalen Charakter der Sage entsprechend, nur ein eng begrenztes Gebiet umfaßte, ist über ganz Kastilien ausgedehnt.

Dabei ist die metrische Form banaler und sind die epischen Formeln häufiger geworden. Es herrscht in den Assonanzen der billigste Reimvokal, a (wie in den späteren französischen Chansons é), der sich bereits 62% der Versschlüsse untertan gemacht hat und somit auf dem Wege

zur Alleinherrschaft sich befindet, wie sie ihm z. B. in den norditalienischen Torototela-torototà zugefallen ist. —

Über der revidierten Chronik von 1344 wurde die ursprüngliche Fassung Alfons X. vergessen, und die spanischen Historiker des XV. und XVI. Jahrhunderts benutzten ausschließlich die Handschriften dieser Segunda Crónica.

Indessen hat uns das XIV. Jahrhundert nicht nur diese erweiternde Überarbeitung der alten Königschronik geschenkt, sondern auch eine leicht gekürzte Revision, und diese allein ist bis jetzt (zum erstenmal 1541 zu Zamora) gedruckt worden. In ihr ist auch die Geschichte der Infanten von Lara abgekürzt, und zwar ist der verschlimmbessernden Hand des Redaktors alles das zum Opfer gefallen, was diesem guten Mann als besonders roh und unglaubwürdig erschien. So ist manch altes charakteristisches Detail aus seiner Version verschwunden.

Demnach standen denn bis heute die Dinge so, daß nur diese verkürzte Form der alten Crónica general Alfons' X. und nur diese etwas verstümmelte Form der Lara-Tradition[1]) durch den Druck bekannt war, während die älteren und vollständigeren Formen ungekannt in den noch unerforschten Handschriften der ursprünglichen und der erweiterten Chronik der beiden Könige Alfons X. und XI. schlummerten.

---

[1]) In Deutschland hat sie 1860 W. L. Holland drucken lassen: „La Estoria de los siete infantes de Lara“, Tübingen; „Ludwig Uhland in dankbarer Verehrung gewidmet.“

Sie aus diesem jahrhundertelangen Schlummer zum Leben zurückgerufen zu haben, ist das Verdienst eines jungen, vielversprechenden spanischen Forschers, Ramón Menéndez Pidal[1]. Er ist der Märchenprinz, der das entschlafene Dornröschen geweckt hat, und zum Danke hat es ihm manches Geheimnis der alten Zeit verraten. R. M. Pidal hat überhaupt das Dunkel, das über der Entwicklung der ältesten spanischen Königschroniken schwebte, gelichtet. Er hat das, worüber hier berichtet wird, überhaupt erst ans Licht gezogen und mit dem Zauberstab seiner Forschungen in den spanischen Archiven eine fontaine de jouvence erschlossen, an der die ganze alte spanische Sage, auch diejenige vom Cid, sich verjüngen wird. Wir warten voller Ungeduld auf sein Buch über den Cid. —

Sehen wir uns nun das alte Epos, wie es sich in der Prosa der Crónica general widerspiegelt, näher an. Ich folge dabei im wesentlichen den acht ersten Kapiteln der ursprünglichen Redaktion Alfons X.; doch erlaube ich mir, einzelne, augenscheinlich alte Züge aus dem zweiten Cantar herüber zu nehmen. Die Rache Mudarras (IX. Kapitel) erzähle ich ganz nach dem ausführlichen Berichte dieses zweiten Cantars.

II.

Ruy Velázquez, der Herr von Vilviestre in Lara, hatte eine Schwester, Doña Sancha. Sie war die Gattin des Gonzalo Gustioz, des Herrn von Salas,

---

[1]) La leyenda de los infantes de Lara, Madrid 1896. XVI u. 448 S. 8°.

geworden und hatte ihrem Gemahl sieben Söhne geboren, welche die Infanten von Salas hießen [1]). Sie wurden, wie dies Sitte war, von einem Hofmeister erzogen, der ein trefflicher Caballero war, und Muño Salido hieß. Der Graf von Kastilien, Garci Fernández, schlug sie alle sieben an einem und demselben Tage zu Rittern.

Sie waren schon erwachsen, als der Bruder ihrer Mutter, Ruy Velázquez, sich ebenfalls vermählte, und zwar mit einer Base des Grafen Garci Fernández, mit Doña Lambra. Zu dieser Hochzeit, welche mit großem Gepränge in Burgos gefeiert wurde, lud Ruy Velázquez auch Schwester und Schwager aus Salas mitsamt den sieben Neffen ein. Fünf Wochen dauerten die Festlichkeiten und das Spielen. Stiergefechte und Buhurt ergötzten, Spielleute trugen ihre Cantares vor. In der letzten Woche ließ Rodrigo am Ufer des Arlanzon einen tablado errichten, ein hohes Gerüst aus Holzstücken, das eine Burgfassade darstellte, und versprach dem, der es mit seinem Lanzenwurfe zu Fall brächte, ein großes Geschenk. Ein Vetter der Doña Lambra, Alvar Sánchez [2]), traf die Spitze des tablado mit so

---

[1]) Die spätere Überlieferung hat aus den sieben Söhnen Kinder eines und desselben Wochenbettes, Siebenlinge, gemacht. Solch wunderbare Geburten finden sich in vielen Volkssagen (z. B. in der Stammsage der Welfen: Zwölflinge), gelten als Zeichen des Ehebruches und bringen Schimpf und Schande. Doña Sancha wird denn auch in späteren Liedern der Siebenlinge wegen von ihrer Schwägerin puerca (Bache) gescholten.

[2]) Spätere Versionen setzen Alvar Sánchez in sträfliche Beziehungen zu Doña Lambra, wie sie denn überhaupt das Bild dieses unheilvollen Weibes stark ins Häßliche ziehen.

gewaltigem Wurfe, daß man dessen Schall drinnen in der Stadt vernahm und Doña Lambra triumphierend zu ihrer Schwester Sancha und ihren sieben Neffen sprach: „Seht, welch gewaltiger Ritter dieser Alvar Sánchez ist; er taugt mehr als alle andern.“ Die Infanten lachten; sie waren eben in ein Spiel vertieft. Der jüngste aber, Gonzalo González[1], nahm seine Lanze, brach mit einem Knappen, der einen Falken trug, nach dem Arlanzonufer auf, warf nach dem tablado und zerschmetterte das Mittelstück. Deß freuten sich Doña Sancha und die Brüder; Lambra aber ärgerte sich.

Alvar Sánchez begann Gonzalo zu schmähen, und dieser versetzte ihm einen solchen Faustschlag, daß er ihn mit zerschmettertem Antlitz tot zu Füßen des Pferdes hinstreckte.

Das Wehgeschrei der Doña Lambra erfüllte die Luft: nie sei eine Frau an ihrer Hochzeit so entehrt worden wie sie. Ihr Mann, Rodrigo, eilte herbei und schlug Gonzalo mit einem Lanzenschaft über den Kopf, daß das Blut aus fünf Wunden quoll. Er holte zum zweiten Schlag aus, da sprach Gonzalo: „Oheim, sollte ich von diesem Schlage sterben, so mögen meine Brüder es Euch nicht anrechnen, aber einen zweiten Schlag ertrage ich nicht.“ Als Rodrigo ihn doch führte, entriß Gonzalo seinem Knappen den Falken und schlug damit dem Oheim ins Gesicht, daß er blutete. Dieser rief nach den Waffen. Seine Leute und die der In-

[1]) Die Söhne eines Gonzalo heißen nach dem Vater: González (alte Genetivform), wie die eines Rodrigo, eines Diego: Rodriguez, Diaz.

fanten folgten dem Rufe, und blutiger Streit stand bevor, als der Graf Garci Fernández und der Vater Gonzalo Gustioz erschienen und Frieden stifteten. (I. Kapitel.) Und es fügte sich, daß die Infanten von Salas mit ihrem Lehrer Muño Salido die Muhme Lambra nach ihrem Schlosse Barbadillo zu geleiten hatten, während die beiden Schwäger Gonzalo Gustioz und Ruy Velázquez mit dem Grafen von Kastilien über Land zogen.

Eines Tages brachten die Infanten von der Falkenjagd reiche Beute ins Schloß Barbadillo, und während das Mahl gerüstet wurde, erholten sie sich im Garten am Ufer des Flusses. Gonzalo entledigte sich der Oberkleider und begann, seinen Falken in den Wellen zu baden. Doña Lambra sah ihn vom Schlosse aus und sprach zu ihren Damen: „Seht, wie Gonzalo sich in Unterkleidern ergeht; ich glaube, er tut es, um unser Liebesverlangen zu erregen. Ich muß mich an ihm rächen."

Und sie rief einen ihrer Mannen und sprach zu ihm: „Nimm eine Gurke, tauche sie in Blut und wirf sie dort dem Gonzalo mit dem Falken vor die Brust[1], und dann fliehe zu mir; ich will Dich schon schützen." Der Mann tat, wie ihm befohlen, und besudelte Gonzalo mit der Gurke. Dieser fuhr auf. Die Brüder nahmen es erst

---

[1]) In einem Fuero aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts wird mit hoher Buße belegt, „wer einen anderen mit einem Ei oder mit einem Darm oder mit einer Gurke oder mit etwas anderem bewirft, was den Mann besudeln kann". Andere Fueros führen ähnliche symbolische Verunreinigungen an.

für einen schlechten Scherz. Er aber sagte ihnen: „Brüder, nehmen wir unsere Schwerter und gehen wir auf jenen Burschen zu. Erwartet er uns ruhig, so wissen wir, daß es sich um einen Scherz handelt, und dann wollen wir ihn laufen lassen. Flieht er aber zur Muhme Lambra, so wissen wir, daß sie ihn gesandt hat, und dann soll auch ihr Schutz ihn nicht vor dem Tode retten."

Vor den anrückenden Infanten floh der Mann zu Doña Lambra, und sie barg ihn in ihrem Mantel. Die Infanten verlangten ihn heraus, und da sie sich weigerte, zerrten sie ihn unter ihrem Mantel hervor und erschlugen ihn, sodaß sein Blut auf ihr Kopftuch und ihr Kleid spritzte.

Dann ritten die Infanten samt der Mutter Sancha weg von dem Schlosse Barbadillo und kehrten heim nach Salas.

Doña Lambra aber ließ inmitten ihres Schloßhofes eine Bahre aufstellen und schwarz behängen, und da weinte und klagte sie mit ihren Frauen drei Tage lang, zerriß ihre Gewänder und nannte sich eine Witwe, die keinen Mann habe, der sie schütze [1]. (II. Kapitel.)

---

[1]) Von diesen beiden Beleidigungsscenen zu Burgos und auf Schloß Barbadillo hat die erstere ihre Parallele in der französischen Epik, während die zweite als rein und echt spanisch erscheint. Sie gibt wohl allein den eigentlichen Ausgangspunkt der Familienfehde an. Die Scene zu Burgos ist eine nachträglich hinzugefügte, auf einem epischen Gemeinplatz beruhende Einleitung, die überdies den Besuch der Infanten auf Barbadillo nicht eben glücklich vorbereitet. — Der zweite Cantar schickt eine dritte Einleitung voraus: Rodrigo zeichnet sich bei der Belagerung von Zamora aus, worauf ihm der Graf von Kastilien seine Base Lambra zusagt.

Als dann Ruy Velázquez nach Barbadillo heimkehrte, ging ihm Frau Lambra klagend, mit zerissenen Gewändern entgegen, warf sich ihm zu Füßen und erzählte ihm ihre Unbill.

„Schweigt," sagte Rodrigo zu ihr, „und geduldet Euch; Ihr sollt eine Rache haben, von der die ganze Welt reden wird." Und so geschah es.

Er sandte einen Boten nach Salas und bat den Schwager Gonzalo und seine sieben Söhne um eine Zusammenkunft. Dieselbe fand statt, und es erfolgte eine scheinbare Versöhnung. Rodrigo sparte schlaue, heuchlerische Worte nicht und gewann der Infanten volles Vertrauen.

Kurze Zeit darauf bat er Gonzalo um eine zweite Zusammenkunft. „Schwager," sagte er zu ihm, „Ihr wißt, daß meine Hochzeit mich schweres Geld gekostet hat. Graf Garci Fernández schenkte mir nicht so viel, als ich dachte. Der Maurenkönig Almanzor von Córdoba hat mir seine Hilfe versprochen. Dankbar wäre ich, wenn Ihr mit einem Brief von mir zu ihm reisen und auch mit Eurem Wort meine Bitte bei ihm unterstützen wolltet: das reiche Geschenk, das Ihr von dort zurückbringt, will ich gerne mit Euch teilen."

Gonzalo sagte zu, und Rodrigo ließ durch einen Mauren, der arabisch schreiben konnte, einen verräterischen Brief an Almanzor aufsetzen, der folgenden Wortlaut hatte:

„Ich, Rui Velázquez, grüße meinen Freund Almanzor, den ich von ganzem Herzen liebe, und tue Euch zu wissen, daß der Überbringer dieses Briefes Gonzalo Gustioz von Salas ist. Seine Söhne, die Infanten, haben mir und meinem Weibe Schmach angetan, und ich kann mich hier,

im Lande der Christen, nicht an ihnen rächen, wie ich gerne möchte. Deshalb sende ich Euch ihren Vater, damit Ihr ihm das Haupt abschlagt. Dann werde ich mein Heer aufbieten, mitsamt den sieben Infanten, und gegen Euch in die Gefilde von Almenar ziehen. Und Ihr mögt Euer Heer sammeln und mir dorthin entgegen marschieren mit Euren Feldherren Viara und Galve, die meine guten Freunde sind. Ich liefere ihnen meine sieben Neffen aus, die sie enthaupten mögen. Denn diese Sieben sind Eure schlimmsten Feinde, und wenn Ihr sie umgebracht habt, so wird das Land der Christen Euch zufallen."

Diesen Brief ließ er versiegeln und den maurischen Schreiber, um des Geheimnisses sicher zu sein, aus der Welt schaffen. Dann brachte er den Brief nach Salas, und Gonzalo machte sich auf den Weg nach Córdoba. Almanzor las den Brief und sagte zu Gonzalo: „Ruy Velázquez verlangt, daß ich Dir das Haupt abschlage; ich will Dir wohl und tue es nicht; aber mein Gefangener bleibst Du." (III. Kapitel.)

Inzwischen ging Ruy Velázquez zu den sieben Infanten und teilte ihnen mit, daß er sein Heer aufgeboten habe, um einen Raubzug ins Maurenland, in die Gefilde von Almenar [1]) zu unternehmen. Die Infanten versprachen mit Freuden, dem Oheim zu folgen, der sie am Flüßchen Ebrillos erwarten will. Sie nehmen Abschied von der Mutter Sancha und reiten fort an der Spitze

---

[1]) Almenar liegt östlich von Soria am Rituerto, einem Zufluß des Duero. In der Nähe von Almenar nimmt der Rituerto das Flüßchen Arabiana auf, dessen Gefilde später als der Schauplatz des folgenden Kampfes bezeichnet werden.

von zweihundert Rittern und vom greisen Muño Salido begleitet. Im Fichtenwald (pinar) von Canicosa begegnet ihnen ein Vogelflug. Muño Salido erkennt das Vorzeichen als ein ungünstiges und bittet die Infanten, nach Salas zurückzukehren. Gonzalo, der jüngste der Infanten, erhebt Einsprache. Aber Muño besteht auf seinem Rat: „Nimmer werdet Ihr Eure Mutter wiedersehen; laßt sie nur wissen, daß sie im Schloßhof sieben schwarze Bahren errichten und Euch als tot beweinen mag."

„Don Muño Salido," fährt da Gonzalo auf, „wäret Ihr nicht mein Lehrer, ich erschlüge Euch. Ich verbiete Euch, weiter so zu reden, denn wir kehren nicht zurück."

„Zum Unglück habe ich Euch erzogen," seufzt Muño, „da Ihr meinen Rat verschmäht. Kommt, nehmt von mir Abschied, denn ich werde Euch nimmer wiedersehen."

Und sie nahmen Abschied von ihm und setzten ihren Ritt fort. Muño wandte sich gen Salas; aber unterwegs besann er sich anders. Was wollte er, der Greis, den Tod fürchten, den seine jungen Zöglinge, welche das Leben noch vor sich hatten, nicht fürchteten! „Eine Schande wäre es für mich, im Alter die Ehre zu verlieren, die ich mir in der Jugend gewann." Und er kehrte um und zog den Infanten wieder nach. (IV. Kapitel.)

Er traf sie am Ebrillos bei ihrem Oheim Rodrigo, der Muños Benehmen tadelte und darüber mit ihm in Streit geriet. Ein Ritter zog das Schwert gegen den Alten; ihn schlug der junge Gonzalo mit einem Faustschlag nieder. Beinahe wäre es darüber zu einem allgemeinen Kampfe unter den Christen gekommen. Aber Gonzalo erbot sich die fünfhundert Solidi gesetzlicher

Buße für den Totschlag zu zahlen. Rodrigo nahm die Sühne an. (V. Kapitel.)

Versöhnt zogen sie folgenden Tages zusammen nach den Gefilden von Almenar. Rodrigo legte sich mit den Seinen in ein Versteck und hieß die sieben Infanten einen Raubzug ins offene Maurenland unternehmen. Da tauchte plötzlich ein gewaltiges Maurenheer auf, zehntausend Fähnlein stark. Rodrigo hielt verräterische Zwiesprache mit den Generalen Viara und Galve. Der greise Muño war davon Zeuge. „Elender," ruft der ihm zu, „Gott gebe Dir Deinen Lohn! So lange die Welt besteht, werden die Menschen von Deinem Verrate reden."

Er eilte, die Infanten in Kenntnis zu setzen. Bald ist er mit ihnen von der Übermacht eingeschlossen. „Kinder", ruft er ihnen tröstend zu, „habt keine Furcht. Der Vogelflug, den ich Euch für böse ausgab, war in Wahrheit ein glückverheißender. Wir werden unsere Feinde besiegen, und ich will voran gegen den ersten Heerhaufen stürmen . . . Gott mag Euch gnädig sein!" Und er spornte sein Pferd gegen die Mauren, tötete ihrer eine große Zahl und fiel endlich unter ihren Streichen.

Und nun tobte der Kampf. Die Christen vernichteten die beiden ersten Schlachtreihen der Mauren und drangen auf die dritte ein. Fünfzehnhundert Mauren bedeckten die Walstatt, und erst zweihundert kastilische Ritter waren gefallen — das ganze Gefolge der sieben Infanten. Sie waren allein noch übrig.

Sie empfahlen sich Gott und dem Apostel Santiago und kämpften, kämpften. Als sie zu ermatten begannen, baten sie um Waffenstillstand, zogen sich auf eine Anhöhe zurück

und wuschen sich Staub und Schweiß von den Gesichtern. Es waren nur noch ihrer sechs. Einer der Brüder war schon der Übermacht erlegen. (VI. Kapitel.)

Sie sandten ihren Ältesten, Diago, zum Oheim Rodrigo und baten ihn und Hilfe. Er aber wies sie ab: „Meint Ihr, ich hätte die Schmach vergessen, die Ihr mir zu Burgos und meinem Weibe Doña Lambra auf Barbadillo angetan? Ihr seid ja tapfere Caballeros, — denkt darauf, Euch selbst zu helfen."

Aber manch einer der Ritter Rodrigos mißbilligte den Verrat. Dreihundert tapfere junge Leute eilten den Infanten zu Hilfe. Und wieder begann die Schlacht. Über zweitausend Mauren fielen, aber auch die dreihundert Helfer bedeckten die Walstatt, und die sechs Infanten waren so müde, daß sie die Arme nicht mehr zum Schwertstreich zu erheben vermochten. Da erbarmten sich ihrer die beiden Maurengenerale Viara und Galve, ließen den Kampf abbrechen, brachten die Erschöpften in ihr Zelt und ließen sie speisen und tränken.

Als Rodrigo das hörte, erschien er im Maurenlager und forderte unter Drohungen den Tod der sechs Infanten. Viara und Galve ließen sich einschüchtern. Man brachte die Infanten auf das Schlachtfeld zurück. Der Kampf begann von neuem, und diesmal fielen die Feinde so dicht über die sechs Streiter her wie Regentropfen. Der jüngste, Gonzalo, verrichtete von allen die größten Heldentaten. Zehntausendundsechzig Mauren fanden in wenig Stunden ihren Tod.

Nun aber war es mit den Kräften der Infanten zu Ende. Auch ihre Pferde konnten nicht mehr, und ihre

Waffen waren zerbrochen. So kamen sie zu Fall, nicht von den Feinden, sondern von der Ermattung überwunden. Die Mauren erstachen ihnen die Pferde unterm Leib, fielen über die Wehrlosen her und schlugen ihnen die Köpfe ab, einem nach dem andern, in der Reihenfolge ihres Alters. Als die Reihe an den jüngsten, Gonzalo, kam, da raffte er sich noch einmal auf, schlug seinen Henker nieder, entriß ihm das Schwert und tötete, ehe er überwunden werden konnte, noch zwanzig Feinde [1]).

Ruy Velázquez war Zeuge dieser Hinrichtung. Dann nahm er Abschied von den Mauren und wandte sich heimwärts nach Vilviestre. Die Mauren aber zogen mit den acht Köpfen der Infanten und Muños nach Córdoba (VII. Kapitel.)

König Almanzor ließ die Häupter inmitten seines Palastes auf ein weißes Tuch legen, den Kopf des alten Muño voran und dann die übrigen in der Reihenfolge ihrer Geburt. Dann ging er in den Kerker des Vaters und sprach:

„Gonzalo Gustioz, wie geht es dir?"

„Gut, durch Eure Gnade," erwidert der Gefangene, „denn wenn der Herrscher seinen Gefangenen zu besuchen kommt, so heißt das, daß er ihn frei geben will."

„Das werde ich tun," sagt Almanzor, „und deshalb komme ich. Doch muß ich dir erst sagen, daß mein Heer in den Gefilden von Almenar mit den Kastiliern sich ge-

---

[1]) Die Chansons de geste berichten von Sarazenenschlachten, die einen ganz ähnlichen Verlauf nehmen. Daß der jüngste Bruder der stärkste und leidenschaftlichste ist, ist ein epischer Gemeinplatz.

schlagen hat, und daß acht Köpfe von kastilischen Adeligen mir gesandt worden sind, von sieben Jünglingen und einem Greise. Sie sollen aus dem Lande Lara sein. Du sollst sie sehen, um mir zu sagen, ob du sie kennst."

Er führt ihn nach dem Palast zum weißen Tuche, und sobald Gonzalo Gustioz die Häupter seiner Lieben erblickt, stürzt er wie tot zu Boden. Als er wieder zu sich kam, begann er so heftig über ihnen zu weinen, „daß es ein Wunder war".

Und er sprach zu Almanzor: „Ich kenne diese Gesichter wohl: es sind meine Söhne, die Infanten von Salas, und ihr Lehrer Muño." Hierauf nahm er die Köpfe, einen um den andern, und zählte in stolzer Trauer die Tugenden eines jeden seiner Lieben auf.

Es folgt eine Totenklage ergreifender Art, von echt epischer Stilisierung; vielfach formelhaft im Ausdruck, aber lebensvoll individualisiert in der Wiedergabe der hervorragenden Persönlichkeit. Die einzelnen Züge, die der Vater von seinen Söhnen erzählt, die Eigenschaften, die er ihnen nachrühmt, geben ein Bild des spanischen Ritterideals, und ihre Aufzählung ist ebenso sittengeschichtlich interessant wie poetisch wirksam [1]).

[1]) Die folgende Szene ist in der ursprünglichen Crónica mit wenigen Zeilen resümiert. Ich nehme hier die ausführlichere Darstellung des zweiten Cantar herüber, dessen Verse an dieser Stelle in der Prosa der späteren Chroniken fast unversehrt erhalten sind, und gebe sie nach R. M. Pidals glücklicher Restitution in wörtlicher Übersetzung. — Mit dieser Szene ist in beiden Cantares ein epischer Gemeinplatz verbunden: Gonzalo Gustioz ergreift ein Schwert, fällt über die herum stehenden Mauren her und tötet ihrer eine Anzahl, ohne dafür weiter bestraft zu werden.

Zuerst nahm er in die Arme das Haupt des Muño Salido
Und sprach mit ihm als wäre er lebend:
„Gott erhalte Dich, Muño Salido, mein Gevatter und Freund!
Was ist mit meinen Kindern geschehen, die ich in Eure Hand
gelegt habe?[1])
Denn in Leon und Kastilien wart Ihr sehr gefürchtet,
Und von noch Mächtigern als Ihr wart Ihr geschirmt.
Gott möge Euch verzeihen, mein Gevatter und mein Freund,
Wenn Ihr eines Sinnes wart mit ihrem Oheim Rodrigo!
Aber das werdet Ihr nicht getan haben nach allem, was ich
von Euch gesehen.
Ihr werdet den Vogelflug beobachtet haben als Lehrer und
Pate,
Und es wird Euch nicht haben glauben wollen Gonzalo, mein
Sohn.
Verzeiht mir, Gevatter und guter lieber Freund,
Daß ich so große Falschheit über Euch gesprochen habe."

Das Haupt Muño's, er legte es an seinen Ort zurück,
Und das des Diago, er nahm es in seine Arme,
Das Haar sich raufend und den Bart seines Antlitzes.
„Allein bin ich und unglücklich beim Kriegsspiel dieses Festes!
Mein Sohn Diago González, Euch hatte ich am liebsten.
Ich tat es mit Recht, denn Ihr wart der Erstgeborene.
Euch liebte der Graf von Kastilien, denn Ihr wart sein Richter,
Und Ihr trugt auch sein Banner an der Furth von Cascájar,
Nach Art eines Helden habt Ihr es mit Ehren aus der Schlacht
getragen.
An jenem Tage, mein Sohn, habt Ihr eine große Tat getan.
Ihr habt das Banner aufgehoben und es ins Haupttreffen
gestellt.
Dreimal senkte es sich, und dreimal habt Ihr es wieder erhoben,
Denn Ihr erschlugt mit ihm zwei Könige und einen Vezir.

[1]) Die epische Anrede wechselt, wie im Französischen, und Mittelhochdeutschen häufig zwischen Du und Ihr.

Die Mauren flohen nach ihren Zelten, und nicht mehr kamen
sie hervor. —
Als Held gälte Ruy Velázquez, wäre er am Tage von Cascájar
gefallen. —
Die Mauren wachten jene Nacht und flohen nach Gormaz.
Euch gab an dem Tage der Graf das Land Caraço als Erbe;
Die eine Hälfte war bewohnt, die andere noch zu bevölkern.
Da Ihr nun starbt, mein Sohn, wird Caraço entvölkert werden."
Das Haupt des Don Diago, er begann es zu küssen;
Er badete es in Tränen und legt es an seine Stelle zurück.
Wie Jeder geboren worden war, in dieser Reihenfolge nahm
er sie zu sich.

Das Haupt des Don Martin, er nahm es in seine Arme.
„O, Sohn Martin González, hochgeehrter Mann,
Wer würde meinen, daß in Euch so viel Tüchtigkeit war!
Einen solchen Brettspieler wie Ihr gab es in ganz Spanien nicht.
Weise und maßvoll spracht Ihr in der Versammlung.
Mag ich leben oder sterben, meinetwegen kümmre ich nicht,
Aber grausamen Schmerz hege ich um Eure Mutter Doña
Sancha:
Ohne Söhne, ohne Gatten, wird sie trostlos sein."
Das Haupt des Martin González legte er weinend hin,
Und das des Suero nahm er in seine Arme.

„Mein Sohn Suero González, guter treuer Geselle,
Mit Eurer Tüchtigkeit dürfte ein König sich zufrieden geben.
Der Falkenkunde Meister wart Ihr; Ihr hattet nicht Eueres
Gleichen,
Wenn es galt, mit Falken zu jagen, oder wenn die Zeit ihrer
Mauser kam.
Ein schlimmes Hochzeitsfest bereitete Euch der Bruder Euerer
Mutter.
Mich brachte er in den Kerker, und Euch führte er zur Ent-
hauptung.
Lebende und Künftige werden ihn Verräter nennen."

Er küßte das Haupt und legte es weinend zurück.
Dasjenige des Fernán González, er nahm es in seine Arme:
„Sohn, hochgeehrter Mann, der Du Deinen Namen von einem guten Herrn hast,
Vom Grafen Fernán González, der Euch taufte.
Mit Euern Eigenschaften müßte ein Kaiser zufrieden sein.
Ein Töter von Bären und Ebern, der Ritter Meister,
Zu Fuß oder zu Pferd — kein anderer war Euch überlegen.
Schlechter Gesellschaft Freund wart Ihr nimmer,
Sondern in große und adelige Gesellschaft, da gehörtet Ihr hin.
Euer Oheim Rodrigo hat Euch schlimme Hochzeit bereitet.
Denn Euch hieß er töten und mich gefangen setzen.
Verräter werden ihn alle nennen, die Lebenden und die Künftigen".

Er küßte das Haupt und legte es an seine Stelle.
Das des Ruy González, in seine Arme nahm er es:
„Sohn Ruy González, verständiger Mann,
Mit Euern trefflichen Eigenschaften würde ein König vollkommen sein.
Treu gegen Euern Herrn, wahrhaft gegen den Freund,
Wart Ihr der waffentüchtigste Ritter, den man je gesehen.
Schlimme Hochzeit bereitete Euch Euer Oheim Rodrigo:
Euch ließ er enthaupten und mich zum Gefangenen werden.
So habt Ihr nun verlassen diese elende Welt,
Er aber hat für immer das Paradies verloren."

Das Haupt küssend legte er es an seinen Ort nieder.
Das des Gustioz González, er nahm es in seine Arme,
Von Staub und Blut reinigte er es wohl,
Und laut jammernd küßte er es auf die Augen:
„Mein Sohn Gustioz, Ihr wart von guter Art.
Nie würdet Ihr eine Lüge gesagt haben, für allen Reichtum Spaniens nicht.
Ein Ritter hoher Tüchtigkeit, ein trefflicher Schwertführer,

Denn wem Ihr einen vollen Hieb versetztet — ohnmächtig oder tot blieb der liegen.
Unglückskunde wird von Euch, mein Sohn, nach dem Lande Lara kommen."

Dann küßte er das Haupt und legte es an seinen Ort.
Das des Gonzálo, in seine Arme nahm er es,
Das Haar sich raufend in lautem Jammer:
„Mein Sohn Gonzálo, Euch liebte Eure Mutter.
Eure trefflichen Eigenschaften, wer könnte sie erzählen?
Ein guter Freund für die Freunde, seinem Herrn treu ergeben,
Ein Kenner des Rechts, liebtet Ihr, Recht zu sprechen.
In den Waffen gewaltig, hattet Ihr nicht Eueres Gleichen.
Freigebiger Spender Eueres Gutes, um die Eurigen zu beschenken.
Nie sah jemand Einen, der wie Ihr tablados herunter warf.
In den Gemächern, mit den Damen wart Ihr geschickt in Euerer Rede;
Eure Geschenke gabt Ihr ihnen mit vollendeter Anmut.
Scharfsinn war Dem vonnöten, der mit Euch sich in der Rede messen wollte,
Und ein witziger Kopf mußte er sein, wenn er nicht den Kürzeren ziehen wollte.
Die mich um Euretwillen fürchteten, werden meine Feinde sein,
Und wenn ich auch nach Lara zurückkehre, so werde ich nichts mehr gelten.
Ich habe keinen Verwandten noch Freund mehr, der mich rächte.
Besser wäre mir der Tod als diesen Jammer zu sehen."

Das Haupt Gonzálo's, aus der Hand fällt es ihm, hinunter auf die andern.
Und er stürzte zu Boden wie tot und wußte nichts mehr von sich.
Es jammerte den Almanzor; auch er begann zu weinen.

Um den gebrochenen Gonzalo Gustioz wieder aufzurichten, sendet ihm Almanzor seine eigene Schwester, „die ein sehr

schönes junges Mädchen war und wohl zu reden verstand„ [1]). „Tröstet," sagt Almanzor zu ihr, „jenen Christen, der ein vornehmer Mann ist, mit guten Worten, und Ihr tut mir einen großen Gefallen. „Erst sträubt sie sich, gibt aber den Drohungen des Bruders nach und tritt in das Gemach, wo neben den Häuptern der Toten Gonzalo ausgestreckt liegt.

Sie richtet ihn auf und, um ihn zu trösten, gibt sie vor, auch ihr habe eine Feldschlacht sieben Söhne, mitsamt dem Gemahl, dem König von Sevilla, geraubt, und doch habe der Schmerz sie nicht getötet. „Zwar ist Euer Haupthaar gebleicht, aber Euer Gesicht ist noch frisch, und Ihr könnt wohl noch Söhne zeugen, welche die andern zu rächen vermögen."

Gonzalo horchte auf diese ihre Worte, faßte sie und sprach: „Ihr habt den Gedanken ausgesprochen. Gott lasse ihn in Erfüllung gehen, denn mit Euch will ich den Sohn zeugen, der die andern rächen soll."

Sie wollte sich ihm entziehen, sagte, daß ihr Bruder Almanzor sie beide töten würde. Aber Gonzalo erklärte, daß er um aller Mauren Spaniens willen sie nicht mehr loslasse. Obwohl er durch seine Gefangenschaft geschwächt war, vergaß er das in dieser Stunde. Und es gefiel Gott, daß sie einen Sohn empfing, der Mudarra genannt und der Rächer seiner Halbbrüder ward.

Als die Prinzessin das Gemach verlassen, erschien

---

[1]) Was nun geschieht, wird in den Chroniken verschieden erzählt. Ich folge der ausführlicheren und originelleren Version des zweiten Cantar.

der ahnungslose Almanzor und gab Gonzalo frei. Er schenkte ihm die acht Häupter seiner Lieben und versprach, ihn nach Kastilien geleiten zu lassen. Ehe Gonzalo abzog, kam die Prinzessin noch einmal zu ihm und sprach zu ihm: „Wenn ich einen Sohn von Dir gebären sollte, wo soll er seinen Vater suchen?“ Gonzalo brach seinen Ring entzwei und reichte ihn der Maurin als Erkennungszeichen: „Er mag mich, wenn er erwachsen, in Salas aufsuchen.“ (VIII. Kapitel.)

Freudig empfing Doña Sancha zu Salas den heimkehrenden Gatten [1]). Der aber ließ den Koffer öffnen, in welchem die acht Häupter lagen, und sprach zu seinem Weibe: „Sieh, das Geschenk, das Dir Dein Bruder Rodrigo sendet!“ Doña Sancha stürzte zu Boden und blieb lange Zeit wie tot liegen.

Ganz Kastilien trauerte um die Erschlagenen.

Ruy Velázquez aber lehnte sich gegen den Grafen Garci Fernández auf, nahm alle seine Burgen in Besitz, und da die Infanten tot waren, sah sich der Graf außerstande, den mächtigen Verräter und Rebellen zu züchtigen. Der nahm auch seinem Schwager Gonzalo Gustioz alle seine Schlösser weg, bis auf das einzige Salas. Da lebte Gonzalo, vom Weinen blind, mit seinem Weibe, zwischen zerfallenden Mauern, von der Mildtätigkeit seiner Leute erhalten.

[1]) Das neunte Kapitel der alten Chronik von 1280 gibt vom Folgenden nur ganz kurzen und im Einzelnen abweichenden Bericht. Rodrigo erscheint darin nicht als ein Rebell, sondern lebt mit den anderen Großen am Hofe des Grafen von Kastilien. — Ich folge der Erzählung des zweiten Cantar.

Jeden Tag ließ Doña Lambra nach den Fenstern der Unglücklichen sieben Steine werfen, damit sie die Zahl ihrer verlorenen Söhne nicht vergäßen! „Und das dauerte achtzehn Jahre, bis Gott es anders fügte."

Am Hofe Almanzors wuchs Mudarra heran und ward der beste Ritter des Reiches neben seinem Onkel. Seine Herkunft war in Dunkel gehüllt. Eines Tages geriet er beim Schachspiel in Streit mit dem Maurenkönig von Segura, und der schalt ihn: hijo de ninguno (Niemandssohn). Mudarra erschlägt den Beleidiger mit dem Schachbrett und eilt zur Mutter, von der er das Geheimnis seiner Abstammung, das Schicksal seines Vaters und seiner christlichen Halbbrüder erfährt.

Er entschließt sich, den Vater aufzusuchen, und zieht nach Kastilien mit einer Schar christlicher Ritter, die ihm Almanzor aus seinen Gefangenen ausgewählt hat.

Inzwischen träumte die alte Mutter Doña Sancha zu Salas einen merkwürdigen Traum: Ein Falke kam von Córdoba her geflogen und setzte sich auf ihre Hand. Er war so groß, daß seine ausgebreiteten Flügel sie und ihren Gatten beschatteten. Dann flog er zu Ruy Velázquez und ließ sich auf dessen Schulter nieder, die er mit seinen Krallen so heftig faßte, daß er ihm den Arm ausriß. Ein Blutstrom entquoll der Wunde, — sie, Doña Sancha, sei darauf niedergekniet, um das Blut des verräterischen Bruders zu trinken.

Der Traum ging in Erfüllung.

Am nämlichen Tage erschien Mudarra in Salas. Er trat, um gleich den Christen zu beten, in eine Kirche, die am Wege lag, sah dort die Häupter der Infanten,

seiner Brüder, aufbewahrt und tat weinend den Racheschwur. Dann stellte er sich dem blinden Gonzalo als seinen Sohn Mudarra González vor. Der Vater zögerte mit der Anerkennung: er will Doña Sancha die Treue weder mit einer Christin noch mit einer Maurin gebrochen haben. Diese aber, die in den Gesichtszügen Mudarras diejenigen ihres Jüngsten, Gonzalos, zu erkennen vermeint, hilft dem Alten über die Schwierigkeit hinweg: „Verleugnet nicht Euer eigen Blut aus Scham vor mir! Möchtet Ihr doch Sünden, wie diese, sieben und noch mehr begangen haben!"

Mudarra weist das Ringstück vor, und Gott läßt ein doppeltes Wunder geschehen: der zerbrochene Ring fügt sich zusammen, und seine Berührung macht den alten Vater wieder sehend.

Man begibt sich zusammen nach Burgos zum Grafen Garci Fernández. Dort wird Mudarra getauft, und Doña Sancha adopiert ihn, indem sie ihn durch den einen Ärmel in ihren weiten Mantel hinein schlüpfen ließ und durch den andern ihn herauszog [1]. Mit hundert andern wird er unter großen Festlichkeiten vom Grafen zum Ritter geschlagen.

Dann wird der Rachezug gegen Ruy Velázquez unternommen. Eines nach dem andern seiner Schlösser fällt. Er selbst flieht durch Kastilien dahin. Endlich erreicht ihn Mudarra bei Espeja. Rodrigo hat hier Zeit gefunden, einen Reiher zu jagen, wobei ihm ein Edelfalke

[1]) Man erinnere sich der deutschen Bezeichnung „Mantelkinder" als Ausdruck der Legitimierung.

verloren ging. Während er ihn sucht, melden ihm seine Späher Mudarras Nahen, und er erwartet ihn.

Ein Zweikampf findet statt, und schwer verwundet sinkt Rodrigo zu Boden. Mudarra lädt den Blutenden auf ein Saumtier und führt ihn nach dessen Schloß zu Vilviestre. Dann schickt er Boten nach Salas, um seine Mutter Doña Sancha rufen zu lassen, „damit sie zu dem hohen Feste komme". Eiligst kam sie und voller Freuden, und festlich wurde sie empfangen. Mudarra gleitete sie ins Schloß und sprach zu ihr [1]):

„Sehet hier den Verräter, laßt ihn jetzt richten!
Der Verräter schloß die Augen, nicht begehrte er sie zu schauen.
Es betrachtete ihn Doña Sancha am Boden, wo er lag,
Ausgestreckt auf Decken; es entströmte ihm reichliches Blut.
Sie sprach: „Dank sei Dir, himmlischer Herr und König,
Da ich den Traum schaue, den ich träumte, daß ich von seinem Blute tränke."
Hierauf beugte sie die Kniee, um vom Blut zu trinken.
Sobald dies ersah Mudarra González,
Faßte er sie an den Armen und half ihr wieder auf.
„Tut es nicht, Señora! Gott verhüte, daß solches geschehe,
Daß Blut eines verräterischen Mannes in so edeln Körper fließe!
Da ist er in Euern Händen, befehlt, ihn zu richten!"

Nachdem man sich über die Hinrichtung beraten und das Zerstücken, das Schinden, das Verbrennen erwogen, entschied Doña Sancha, daß mit ihm eine Art tablado errichtet werde, indem man ihn mit Händen und Füßen an zwei Balken aufhänge. Darauf sollten alle Diejenigen, die durch ihn zu Schaden oder in Trauer gekommen seien,

[1]) Es folgen hier noch einige der von R. M. Pidal wieder hergestellten Verse in wörtlicher Übertragung.

mit Pfeilen, Lanzen, Speeren nach ihm werfen, bis sein Leib in Fetzen zu Boden falle.

Und so geschah es. Dann steinigten sie die am Boden zerstreuten Reste des Unglücklichen, und so viel Steine warfen sie auf ihn, daß zehn Wagenladungen damit voll gemacht werden könnten. „Noch heute geht keiner an dem Orte vorüber, ohne an Stelle eines Vaterunsers einen Stein danach zu werfen und zu sagen: „Seine Seele sei verdammt! Amen'." [1])

III.

Das ist das altspanische Epos, welches erst die Forschungen R. M. Pidals uns erschlossen haben. Es ist ein Stück von seltsamer Schönheit, ein Denkmal jener wilden Zeit, in welcher mit dem nationalspanischen Gedanken der Reconquista noch die ganze Unbotmäßigkeit der brutalen Feudalherren in verhängnisvollem Streite lag. Er stellt uns nicht sowohl den Kampf gegen den gemeinsamen Feind, die Mauren, dar, als den Kampf der Sonderinteressen einzelner Familien — nicht die nationale Vereinigung unter der Monarchie, sondern die Zwietracht des Feudalismus, die starken Erregungen und Gegensätze, die brutalen Leidenschaften, in welchen das Leben jener ursprünglichen Menschen verlief.

Aber insofern der Cantar von den sieben Infanten die unvergleichliche Tapferkeit spanischer Helden besingt, ist er doch ein Lied zum Ruhm der Nation, geeignet.

[1]) Das Bedürfnis, die Rache vollständig auszukosten, führte die späteren Überarbeiter dazu, Mudarra auch an Doña Lambra Hand legen zu lassen. Im Schlußbericht der alten Crónica fehlt Doña Lambra gänzlich.

dem nationalen Gedanken zum Ausdruck zu dienen. Aus ähnlichen feudalistischen Anfängen heraus hat sich dann das um ein Jahrhundert jüngere Epos vom Cid zu einer nationalen Dichtung entwickelt.

Wiederholt ist in der bisherigen Darstellung auf einzelne jüngere Zutaten hingewiesen worden, welche den epischen Berichten über die Infanten von Lara anhaften. Auf einen Hauptpunkt mag hier noch aufmerksam gemacht werden. Durch die ganze Erzählung des ersten Cantar geht ein leicht erkennbarer Riß:

Rodrigo veranlaßt die Infanten zu einem Raubzug auf maurisches Gebiet zu einer Zeit, da ihr Vater in friedlicher Mission nach Córdoba gegangen ist. Man versteht nicht, daß die Infanten dem Oheim freudig Folge leisten, da sie ja doch durch ein solches Unternehmen das Leben des fernen Vaters gefährden. Es ist die Reise Gonzalo Gustioz' nach Córdoba ungenügend mit der Haupthandlung, dem Untergang der sieben Söhne, verbunden [1]). Der Verräter Rodrigo erschwerte und komplizierte sich seine Aufgabe durch die Sendung des Vaters ganz unnötig. Hätte er diesen Vater mit den Söhnen nach Almenar gelockt, so würde er sich seiner viel sicherer entledigt haben.

Das erweckt den Verdacht, daß die ganze poesiereiche Erzählung von Gonzalos Fahrt nach Córdoba und seinen

---

[1]) Der rationalistischen Auffassung der späteren Zeit ist dieser Mangel zum Bewußtsein gekommen, und so finden wir denn im zweiten Cantar einen Versuch, den Kriegszug von Almenar anders zu motivieren: die Infanten haben erfahren, daß ihr Vater in Córdoba gefangen gehalten wird, und wollen ihn befreien.

dortigen Schicksalen eine nachträgliche Erweiterung der ursprünglich viel einfacheren Gesta darstellt, eine Erweiterung, die aus dem Bedürfnis hervorgegangen ist, den Infanten einen Rächer erstehen zu lassen. Und für diese Erweiterung lieferte die französische Epik das Schema.

Die älteste Form des Epos besang also wahrscheinlich nur den heldenhaften Kampf der Infanten von Salas, und es ist wohl möglich, daß an Stelle des greisen Lehrers Muño ursprünglich der Vater selbst mitzog und sein graues Haupt bei Almenar verlor. Und da die Phantasie des Volkes eine Niederlage durch Verrat zu erklären pflegt, so ist vielleicht auch die Figur des Verräters Rodrigo bloß dieser Phantasie entnommen. Doch machen die Zeitläufte die Wirklichkeit dieser Gestalt durchaus glaubhaft.

Daß das tragische Ereignis schon gleich im X. Jahrhundert poetische Darstellung gefunden haben muß, erhellt daraus, daß die Grenze zwischen Kastilien und dem Maurenland, die sich mit dem Vordringen der Reconquista immer mehr nach Süden verschob, richtig ins Herz des heutigen Kastilien, zwischen das Flüßchen Ebrillos und Almenar, gelegt wird. Almenar ist Sarazenenland. Diese Topographie kann nur einem zeitgenössischen Liede entstammen.

In der Marienkirche zu Salas wird noch heute ein Kasten verwahrt, der vermoderte Schädelstücke enthält, in welchen man die Reste der vor neunhundert Jahren gefallenen Köpfe sehen will. Schon der zweite Cantar erwähnt ja diese Reliquie. Die Mönche von San Pedro de Arlanza und die von San Millan de la Cogolla

streiten sich um die Ehre, die Leiber der tapferen Infanten in ihren Mauern zu bergen.

Gewiß halfen diese Reliquien die Erinnerung an die Sage erhalten.

Daß wir sie heute in ihrem ganzen Umfang kennen, ist das Verdienst der alten Königschronik: sie ist das Herbar dieser und anderer epischer Blumen des alten Kastilien geworden.

Mit dem ausgehenden XIV. und dem beginnenden XV. Jahrhundert sind die langen epischen Gedichte, Cantares, allmählich vergessen worden, und der Umstand, daß ihr Inhalt in den Chróniken zu lesen stand, mag ihren Zerfall in der mündlichen Überlieferung gefördert haben

Nur einzelne, besonders fesselnde Szenen, namentlich dialogische, einzelne Höhepunkte des epischen Berichts, erhielten sich im Munde des Volkes und lebten als Fragmente weiter: das sind die (volkstümlichen) Romanzen.

Daß die Romanzen nicht auf halber Entwicklung stehen gebliebene embryonale Epen sind, wie man früher angenommen hat, sondern im Gegenteil Bruchstücke altersschwach gewordener, verwitterter, geborstener Epen, das hat vor fünfundzwanzig Jahren schon Milá y Fontanals gezeigt, und das hat R. M. Pidal nun vollends mit großem Scharfsinn erwiesen.

Die spanische Romanzenpoesie ist ein episches Trümmerfeld.

Die Romanzen sind selbständig gewordene Tiraden der letzten Cantares. Ihr Versmaß ist das der Cantares: der assonierende vierzehnsilbige Vers, was nach-

drücklich hervorgehoben werden mag, da wir gewohnt sind, sie in siebensilbigen Kurzzeilen zu lesen. Das Dunkle, Sprunghafte, Abrupte, das manche Romanzen haben, und das oft ihren geheimnisvollen Reiz erhöht, schreibt sich eben davon her, daß sie aus einem weiteren Zusammenhang gelöste Fragmente sind.

Von den Romanzen, welche sich im XV. Jahrhundert aus dem Cantar de los Infantes ablösten, sind uns heute noch ein halbes Dutzend erhalten. Sie zeigen wieder mannigfachen Wandel in Handlung und Namen. Die a-Assonanzen sind zu fast ausschließlicher Herrschaft gelangt.

Die Szenen, welche in ihnen zu meist ganz fragmentarischer Darstellung kommen, in mannigfachen Variationen wiederholt und oft merkwürdig aneinander geschweißt erscheinen, sind:

Die Hochzeit Rodrigo's und der Doña Lambra.
Die Klage der beleidigten Doña Lambra.
Die Abfassung des verräterischen Briefes an Almanzor.
Der Untergang der Infanten.
Der Vater mit den Häuptern seiner Lieben.
Das Elend des heimgekehrten Vaters[1]).
Der Tod Rodrigos durch Mudarra.

Emanuel Geibel hat zwei dieser ältesten Lara-Romanzen übersetzt[2]). In der einen findet sich die Klage der Doña Lambra also:

---

[1]) Dieser Schilderung entnahm ich den Zug, daß Doña Lambra täglich sieben Steine nach den Fenstern Gonzalos werfen läßt, was in den Chroniken nicht erzählt ist.

[2]) Volkslieder und Romanzen der Spanier, im Versmaß des Originals verdeutscht, Berlin 1843. S. 112 und 120.

„War ich jüngst in Barbadillo, das mir erblich zugefallen;
Aber schlimm mit meinen Wächtern bin ich wahrlich dort
beraten;
Denn die Söhne Doña Sancha's wagten zu bedräu'n mich also:
Kürzen wollten sie das Kleid mir, mir zur Schmach und großen
Schande,
Und in meinem Taubenschlage füttern ihre Edelfalken;
Auch erschlugen sie den Koch mir, der sich barg in meinem
Mantel.
Schafft Ihr mir dafür nicht Rache, lass' ich mich zur Maurin
machen."

Ihr versetzte Don Rodrigo — wohl vernehmet, was er sagte:
„Schweigt, o meine Herrin, schweiget, solche Reden unterlasset!
Volle Rach' an den Infanten denk' ich Euch alsbald zu schaffen,
Denn ich hab' ein Netz für jene, und so listig will ich's spannen,
Daß die Leute jetzt und künftig davon zu erzählen haben."

Die andere berichtet, wie Mudarra Rodrigo tötete:

Auf die Jagd geht Don Rodrigo, der sich heißet auch von Lara;
Da ihn Müdigkeit befallen, lehnet er am Buchenabhang;
Und er flucht auf Mudarillo, auf der Renegatin Bastard;
Wenn er in den Wurf ihm käme, schwört er Tod ihm sonder
Anstand.

Als der Ritter also ruhte, trat an ihn heran Mudarra,
„Grüß' Euch Gott, mein edler Ritter, dort am grünen Buchen-
abhang."

„Gleichfalls segn' Euch Gott, Herr Junker, und die Stunde,
da Ihr ankamt."

„Sagt mir an, mein edler Ritter, sagt mir, wie man Euch
benannt hat."

Don Rodrigo nennt man mich, der sich heißet auch von Lara;
Bin Gonzalo Bustos' Schwager, bin der Bruder Doña Sancha's;
Und von Lara die Infanten waren nah mir durch Verwandtschaft;
Jetzo harr' ich auf Mudarra, auf der Renegatin Bastard,
Wenn ich ihm begegnen sollte, muß er sterben sonder Anstand."

„Wenn Dein Nam' ist Don Rodrigo, der sich heißet auch von Lara,
Bin Mudarra ich, González, bin der Renegatin Bastard,
Bin der Sohn Gonzalo Bustos' und der Stiefsohn Doña Sancha's;
Waren meine sieben Brüder die Infanten auch von Lara.
Du verkauftest sie, Verräter, in dem Tal der Arabiana:
Drum wenn Gott im Kampf mir beisteht, kommst Du nicht von diesem Kampfplatz."

„Gönnt mir so viel Zeit, Gonzalo[1]), bis ich meine Waffen antat."

„Hast Du doch nicht Zeit vergönnet den Infanten einst von Lara;
Mußt nun sterben hier, Verräter, Du, der Todfeind Doña Sancha's."

Das sind, wie man sieht, Ruinen. Aber neues Leben blüht aus diesen Ruinen.

Als in der Mitte des XVI. Jahrhunderts die Crónica general gedruckt und ihr Schatz an nationaler Überlieferung allgemein zugänglich wurde, da schöpften die

---

[1]) Im dritten Cantar ist erzählt, Mudárra habe diesen Namen in der Taufe angenommen.

Kunstdichter daraus willkommenen Stoff zur Abfassung von eigenen Romanzen (Kunstromanzen) nach dem Muster der volkstümlichen.

Indem diese Dichter die Prosa der Chroniken in assonierende Langzeilen (Romanzenverse) umsetzten, ahnten sie nicht, daß sie ihr, äußerlich wenigstens, die alte Form wiedergaben. Manche dieser Kunstromanzen sind, wie man weiß, Gedichte von wahrer Schönheit, und einzelne wissen den Ton der Volksromanzen trefflich nachzuahmen.

Etwa drei Dutzend unter den uns erhaltenen Kunstromanzen behandeln die Sage der Infanten von Lara. Aber damit ist das literarische Leben dieser Sage nicht erschöpft.

Aus Romanzen und Chroniken zog seit dem XVI. Jahrhundert das Theater seine kräftige Nahrung. Wie Griechenland und England hat bekanntlich Spanien ein wunderbares nationales Theater geschaffen, das seine Stoffe der vaterländischen Überlieferung entlehnt, — ein Theater, farbenprächtig, lebensvoll und zwar voll epischen Lebens. Den Herzschlag dieses Theaters bringt das Blut der Cantares, der Chroniken und der Romanzen. Dies Theater ist der dramatisierte Romancero.

Spanien besitzt eine stolze Nationalliteratur von unvergleichlich herrlicher und harmonischer Einheit der Inspiration. Die Renaissance hat ihr keinen Bruch gebracht.

Auch die Geschichte der Infanten beschritt die Bühne. Ihr kräftigster Gestalter ist Lope de Vega mit seinem Bastardo Mudarra (1612). Juan de la Cueva ging ihm schon 1579 voran; andere folgten ihm. Juan de

Matos Fragoso sei allein hier genannt, weil sein Stück „Der Verräter gegen sein eigen Blut“ (um 1650) heute noch auf Liebhaberbühnen Altkastiliens gespielt wird. Der Gracioso zog in die ernste Welt der Infanten ein; auch eine burleske Parodie fehlt nicht. Im ganzen gibt es wohl ein Dutzend Lara Comedias.

Mit dem Verfall der nationalen Literatur tritt auch die Sage der Infanten aus dem literarischen Leben und Schaffen zurück.

Dann kommt um 1830 Angel Saavedra und läutet mit den Glocken von Salas die spanische Romantik ein.

So zieht sich die Leyenda de los infantes wie ein roter Faden durch das spanische Schrifttum, und es ließe sich an ihr die Geschichte der spanischen Nationalliteratur entwickeln.

Nach Saavedra finden auch andere den Weg nach Salas und Lara. Nur Eines mag hier gedacht sein: des fruchtbaren Fernándes y González, der 1853 einen seiner vielen und vielgelesenen historischen Romane Los siete infantes de Lara betitelte. Er ist schlimm mit der ehrwürdigen Sage umgegangen.

Als R. M. Pidal jüngst die Stätten derselben besuchte: Burgos, Lara, Barbadillo, Salas, Vilviestre, fand er keine lokalen Überlieferungen mehr, die mit einiger Wahrscheinlichkeit auf die Cantares zurückreichten, sondern nur solche, die auf dem Machwerk des Fernández y González, auf der Comedia des Matos Fragoso oder dann auf den Blättern eines jener ärmlichen Volksbüchlein

beruhen, die der Spanier pliegos de cordel [1]) nennt. Da wird, was einst so poesievoll auf den Lippen der Kastilianer gelebt hat, in jammervoller Prosa, jammervoll zerstückt und illustriert, für drei Kupferstücke ausgeboten. —

Spanien, das der Weltliteratur den Typus des Kriegshelden, den Cid, geliefert, hat die letzten Reste seiner kriegerischen Eroberungen verloren. Möge das Land, nachdem der Alp des Weltmachtstraumes von ihm gewichen, sich den Werken des Friedens zuwenden. R. M. Pidal gibt dafür ein glänzendes Vorbild.

Es ist ein letzter Sieg der Infanten von Lara, daß an ihrer Geschichte ein junger spanischer Gelehrter die höchste Aufgabe der historischen Forschung gelöst hat.

1900.

---

[1]) „Schnurbogen"; so geheißen, weil die losen Bogen dieser Geschichten auf Schnüren vor dem Straßenpublikum ausgehängt sind. Die Historia de los siete infantes de Lara umfaßt drei solcher Bogen oder 24 Seiten, wovon indessen 9 Seiten ganz fremden erbaulichen Episoden gewidmet sind.

Aus der Geschichte des französischen Dramas.

Wer zur Zeit der letzten Pariser Weltausstellung durch die sogenannte exposition rétrospective des Trocadero wanderte, dem mußte eine exposition théâtrale überschriebene, Abteilung auffallen, in welcher in verkleinertem Maßstabe eine Reihe französischer Bühnendekorationen des siebenzehnten Jahrhunderts nachgebildet waren: kleine zierliche Szenen mit kleinen zierlichen Kulissen, alles kunstvoll hergestellt nach den Zeugnissen einer Handschrift des siebenzehnten Jahrhunderts, welche die Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt. Es ist ein wasserfleckiges, schlecht geschriebenes, dünnes Folio-Manuskript, mit mehr oder weniger ausführlichen, teilweise mit Tintenzeichnungen begleiteten Angaben über die mise en scène, die Inszenierung, von Theaterstücken berühmter und unberühmter Dichter jener Zeit.

Neben ziemlich komplizierten Szenerien wunderlicher Tragikomödien und Schäferdramen aus der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts finden sich da höchst einfache, armselige Bühnenarrangements aus der zweiten Hälfte, der sogenannten klassischen Zeit. Diese haben das

gemeinsam, daß sie als Ort der szenischen Handlung einen Palast verlangen: le théâtre est un palais, gewöhnlich mit dem Beisatz: ein palais à volonté. Irgend ein Palast, ein imaginärer Palast bildet die übliche Szene der einfachen ernsten Bühnenhandlung der klassischen Zeit Frankreichs, ein Palast ohne Individualität, traditionell, monoton.

Das ist heute anders geworden. Heute spielt man in Paris Sardous „Théodora" mit einer Ängstlichkeit in der Wahrung der Lokalfarbe, welche die Satire herausgefordert hat. Da ist kein palais à volonté mehr; da ist der auf Grund archäologischer Studien rekonstruierte Palast des Kaisers Justinian, der byzantinische Kaiserpalast des sechsten Jahrhunderts. An Stelle der klassischen Einförmigkeit ist romantischer Schmuck getreten. Das wesentlich rhetorische Theater des Klassizismus, das dem Auge nichts bot, ist zum handlungsreichen Stück geworden, das zugleich eine Augenweide ist. Mit andern Worten: das Mittelalter hat über den Klassizismus, über die falsch verstandene Nachahmung des Altertums gesiegt.

Mit Viktor Hugos „Hernani", mit Sardous „Théodora", um die zwei Stücke zu nennen, die, zeitlich gesprochen, die neueren französischen Bühnenleistungen begrenzen, hat Frankreichs Theater gleichsam längst verschollene Erinnerungen seiner mittelalterlichen Dichtung wieder zu Ehren gezogen. Der Geist, der aus den Dramen „Hernani" und „Théodora" spricht, ist der Geist jener vergessenen Stücke, jener Mysterien vergangener Jahrhunderte, welche in farbenreichen romantischen Szenen die Geschichte des Mädchens von Orléans oder den Bruder-

mord Kains darstellen. Diese romantische Bühne des französischen Mittelalters, zu der das heutige Frankreich im Grunde zurückgekehrt ist, soll hier, freilich nur in einem ihrer Anfänge, vorgeführt werden, um dadurch den Zusammenhang der heutigen und der mittelalterlichen Bühne, des heutigen Dramas und des alten Mysteriums zu illustrieren. —

Mit dem römischen Reiche war jede Erinnerung an die römisch-griechische Kunstbühne untergegangen. Bei den christlichen Völkern des Abendlandes, in Frankreich speziell, war, nicht zum geringsten Teil infolge der feindseligen Haltung der christlichen Kirche, die antike Theatertradition vollständig verschwunden. Die abendländischen Völker schufen eine eigene, nationale Bühne, welche durch eine unüberbrückbare Kluft vom Theater des Altertums geschieden ist. Diese Schöpfung ist in langsamem, aber stetigem Fortschritt im elften und zwölften Jahrhundert unserer Zeitrechnung vor sich gegangen und zwar von der Kirche aus. Das Theater der modernen Völker ist aus dem christlichen Gottesdienst hervorgegangen, ist im eigentlichen Sinne des Wortes ein Kind der Kirche. Sie hat es freilich im Laufe der Zeit manchmal verleugnet, es als einen heidnischen Findling ausgegeben, und man kann nicht bestreiten, daß das Kind seiner Mutter oft wenig Ehre gemacht hat. Aber wie dem auch sei — in den Bibliotheken sind vom Staub der Jahrhunderte bedeckte, vergilbte Blätter gefunden worden, welche in unwiderleglicher Weise die Tatsache feststellen, daß das moderne Theater das Kind der christlichen, der katholischen, Kirche ist, hervorgegangen aus ihrer Liturgie, ihrer Gottesdienstordnung.

Unter den Werken des heiligen Augustinus, welche die Benediktiner herausgegeben haben, befindet sich im achten Bande ein Sermo, eine Predigt, gegen die Juden, Heiden und Arianer, welche die Herausgeber als unecht erklären. Ob sie recht haben, mag uns hier gleichgültig sein; wesentlich ist, daß die mittelalterliche Kirche diesen Sermo für echt hielt und den gegen die Juden und Heiden gerichteten Teil — ungefähr einen Vierteil — ausgezogen und als Lesestück (lectio) in die Meßordnung aufgenommen hat und zwar als Lesestück der Frühmesse des Weihnachtstages. So wurde z. B. im elften Jahrhundert in den meisten Kirchen Frankreichs am Morgen bei der Weihnachtsmesse unter den neun obligaten lateinischen lectiones auch dies gegen die Juden und Heiden gerichtete längere Stück von den zelebrierenden Geistlichen der Menge vorgelesen.

Der eigentümliche Charakter dieses Stückes zwingt mich, einzelne Stellen in verkürzter Übersetzung anzuführen.

Der Verfasser (also in den Augen des Mittelalters der Kirchenvater Augustin) resp. der Vorleser in der Kirche hebt also an:

„Vos, inquam, convenio, o Judæi ... Euch Ihr Juden, rede ich an, die Ihr bis auf den heutigen Tag den Sohn Gottes leugnet. Ihr verlangt ein Zeugnis Christi? In Eurem Gesetzbuch stehet geschrieben, daß zweier Männer Zeugnis wahr sei. Und nun mögen aus eben diesem Eurem Gesetzbuch nicht nur zwei Männer, sondern zahlreiche Zeugen für Christum auftreten. Sag' an, Jesaias, sage Dein Zeugnis Christi — (und nun folgt dieses Zeugnis in direkter Rede, indem Jesaias selbst

sprechend ingeführt wird): „„Siehe — antwortete Jesaias — eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären und den wird sie heißen Immanuel."" Es mag noch ein anderer Zeuge kommen! Sag' auch Du, Jeremias, Dein Zeugnis Christi." Und auch von ihm wird ein Bibelvers zitiert. „Zwei Zeugen sind das — fährt der Vorleser fort —, aber es mögen noch andere kommen, ut frontes durissimæ inimicorum conterantur. Dic sancte Daniel", und Daniel sagt sein Zeugnis. Dic et Moyses und Moses sagt sein Zeugnis, David, Habakuk, Simeon, Elisabeth, der Täufer, sie alle. „Sufficiunt vobis ista, o Judæi? oder soll ich auch noch Zeugnisse der Heiden anführen, damit auch frontes percutiantur Paganorum?" Z. B. den poeta facundissimus, den Vergil, der in einem seiner Verse sagt:

Jam nova progenies cœlo demittitur alto;

den Nebukadnezar, den der Anblick der drei Jünglinge im Feuerofen bekehrte und endlich die Sibylle, von welcher die berühmten Verse von den fünfzehn Zeichen des jüngsten Gerichts zitiert werden. „Durch diese Prophezeiungen, so schließt die Vorlesung, müßt Ihr Juden als widerlegt gelten."

Der Inhalt dieser lectio beruht, wie man sieht, auf jener Anschauung, daß das alte Testament eine bildliche Vorbereitung des neuen sei, une figure, wie der Franzose sagt, voll mehr oder weniger deutlicher Prophezeihungen der Ankunft Christi. Neben diese biblischen Propheten hat das Mittelalter den Vergil gestellt, indem es seine

Verse per figuram erklärte und aus dem Poeten einen Wahrsager und mächtigen Zauberer machte, der bekanntlich in der ganzen mittelalterlichen Dichtung eine große Rolle spielt. Die Verse der Sibylle sind eine pia fraus voraugustinischer Zeit und finden sich im Lauf der Jahrhunderte in zahlreichen Übersetzungen mittelalterlicher Poeten.

Inhaltlich hat also dieser Sermo nichts weiter Bemerkenswertes. Bemerkenswert aber ist umsomehr die Form. Dieses patristische Bruchstück der Weihnachtsmesse ist von ganz dramatischer Haltung. Augustinus ruft angeblich die Propheten einen um den andern auf; diese antworten in direkter Rede mit ihren Bibelversen, sodaß ein Dialog sich entspinnt, aus welchem heraus sich der Kirchenvater dann wieder in heftiger Rede an die hartköpfigen Widersacher wendet.

Das ganze Stück ist ursprünglich von einem einzelnen Geistlichen vorgelesen worden, offenbar in jener besondern rezitativen Weise, welche wir noch heute in der Hauptmesse hören. Indessen ist es höchst wahrscheinlich, daß dasselbe allmählich einen kunstvolleren Vortrag erhielt. Der Leser modifizierte seine Stimme nach den einzelnen Personen, deren direkte Rede er las, und fingierte damit einen wirklichen Dialog, und von hier aus geschah der weitere Schritt, daß an Stelle des einen Lesers mehrere Sprecher traten, welche sich in die verschiedenen Personen teilten, daß also die zelebrierenden Geistlichen geradezu verschiedene Rollen übernahmen. Damit ist tatsächlich das liturgische Prosaschauspiel in seiner primitivsten Form entstanden, und in dieser Form ist es uns, wenn auch in späterer Überlieferung, noch erhalten.

Am Ende des elften Jahrhunderts machte sich in der französischen Kirche von neuem die Neigung geltend, die ohnehin schon langen gottesdienstlichen Übungen noch zu verlängern. Das elfte Jahrhundert, das die Kreuzzüge inauguriert hat, ist ja auch das goldne Zeitalter der Klostergründungen, der Pilgerfahrten und der Reliquienverehrung. Die Verlängerung geschah vorzüglich durch gereimte lateinische Gesänge, die man in die Gottesdienstordnung einschob. Solche Gesänge, Tropen geheißen, wurden z. B. am Schluß der kanonischen Stunden, vor dem Benedicamus, gesungen. Einzelne dieser Tropen sind dialogisch eingerichtet.

Nun finden wir in einem solchen Tropenbuch, das aus einem Kloster von Limoges stammt, ein Lied, welches nichts andres ist, als die besprochene Weihnachtslectio mit ihren Prophetenzeugnissen in gereimte lateinische Verse gebracht und zwar eben in Form eines vollständigen Dialogs, zu singen beim Benedicamus des Weihnachtstages. Man denke sich die Geistlichen im Chor der Kirche sitzend, in zwei Halbchöre geteilt, vor ihnen der Vorsinger, unter dessen Leitung sie anstimmen:

O Judæi
Verbum Dei
Qui negatis hominem,
Vestræ legis
Testes regis
Audite per ordinem!

Der Vorsinger ruft hierauf den ersten der Propheten auf. Der Geistliche, der diese Rolle übernommen hat, tritt in die Mitte des Chors, singt seine Solostrophe;

dann wird der zweite aufgerufen, der dritte rc., jeder vielleicht schon damals mit irgend einem charakteristischen Abzeichen der Person versehen, die er vertrat, bis alle vorgetreten sind, auch Vergil und die Sibylle und der ganze Chor das Benedicamus intoniert.

So ist die Predigt des heiligen Augustin zum versifizierten Musikdrama des elften Jahrhunderts geworden, einem Drama freilich von außerordentlicher Einfachheit und primitivster Inszenierung. Aber immerhin ist das liturgische Weihnachtsschauspiel der Propheten Christi in Prosa und in Versen mit Wechsel- und Chorgesang erstanden.

Es erfreute sich großer Beliebtheit und die unmittelbare Folge derselben ist sein weiteres gedeihliches Wachstum. An Entwicklungsfähigkeit fehlte es ihm nicht, und zwar nach zwei Seiten hin:

1. konnte die Reihe der Propheten leicht vermehrt werden; man konnte zu dem Dutzend ein Dutzend neue hinzufügen, die figürliche Erklärung der Bibel gestattet das wohl;

2. konnten einzelne Prophetenzeugnisse erweitert, ja geradezu zu besonderen kleinen Szenen innerhalb des großen Défilé ausgebildet werden.

So fügte man z. B. zu den Propheten den Bileam und dieser Bileam trat nicht zu Fuß auf, sondern kam, wie er in der Bibel eingeführt wird, auf einer Eselin in das Chor der Kirche geritten, um sein Zeugnis für Christum abzulegen. Die Andacht der Gläubigen des Jahres 1100 war eben robuster als die unsrige und weit davon entfernt in dem Aufzug des langohrigen

Grauen eine Profanation zu sehen. Vielmehr erschien ihr die Prophezeiung des aller Augen auf sich ziehenden Berittenen viel gewichtiger als die des übrigen Prophetenfußvolks. Es zeigt sich hier die Tendenz, auch das Auge der gläubigen Menge zu ergötzen, ihr neben dem Ohrenschmaus lateinischer Gesänge auch eine Augenweide zu gewähren: die Tendenz zu realistischer, romantischer Darstellung. Und auf solch fruchtbaren Boden fiel diese Neuerung, daß der Esel in den Vordergrund des Interesses trat und das ganze Weihnachtsdrama den Namen der Eselsprozession, des Eselsfestes erhielt.

Allein die Einführung des Esels hatte noch andere Folgen. Die Bibel erzählt von dem Grauen, daß er gesprochen habe. Sie erzählt, daß Bileam ein Engel mit dem Schwerte entgegengetreten sei. So kommt es, daß die Prophezeiung Bileams innerhalb des Prophetendéfilés zu einer eigentlichen kleinen Szene wird, und zwar so: Der Prophet Bileam wird aufgerufen; er erscheint, ein Greis in langem Gewande, sein Reittier spornend und treibend. Das scheut vor einem ihm entgegentretenden Engel, erhebt seine Stimme und spricht zu seinem Peiniger: „Was habe ich dir getan, daß du mich schlägst?" Auch der Engel ergreift das Wort, Bileam zu mahnen, und der endlich rezitiert seine Prophezeiung vom Sterne Jakobs. — Die Szene ist kurz, die Reden alles in allem kaum zehn Zeilen lang; aber sie ist dramatisch bewegt, ein szenisches Ganze im größeren Ganzen. Der dramatische Keim, den jede der Prophezeiungen birgt, wächst.

Es zeigt sich dies noch deutlicher an der Rolle Ne-

bukadnezars. In dem oben erwähnten Musikdrama erzählt der chaldäische König zum Zeugnis Christi in acht kurzen Versen die Geschichte der drei Jünglinge im Feuerofen. Nun wird das Wunder nicht mehr erzählt, sondern gespielt. Der König Nebukadnezar, als Prophet aufgerufen, erscheint in prächtigem Schmuck, von Bewaffneten begleitet, befiehlt drei Jünglingen die Anbetung eines Götzen; diese weigern sich; auf seine Aufforderung hin werden sie von den Trabanten ergriffen und in den bereitstehenden Ofen geworfen. Die Flammen schlagen auf, die drei Jünglinge bleiben unversehrt und Gott lobsingend treten sie aus dem Feuerofen wieder heraus.

Dabei werden uns die Inszenierungskniffe ausdrücklich angegeben. Als die Eselin vor dem erstaunten Publikum sprechen soll, da heißt es: quidam sub asina dicat: es soll einer unter der Eselin versteckt sein und für sie reden. Vom Feuerofen ist angegeben, daß er aus Linnen und Werg zu errichten sei.

Man stelle sich das wohl vor: ein sprechender Esel, ein spornender Reiter, der flammende Ofen, Engel, Soldaten, ein reich geschmückter König — ein wahres Effektstück. So spielte die Kirche im zwölften Jahrhundert im eigenen Hause Theater.

Diese schon entwickeltere Gestalt des Weihnachtsdrama liegt im Druck vor nach einem heute leider verlorenen Meßbuche der Diözese von Rouen. An der Hand dieses Druckes läßt sich der Verlauf der Aufführung folgendermaßen rekonstruieren:

Das Ganze kleidet sich in die Form einer Prozession, die sich am Weihnachtstage im Kloster aufstellt und um

9 Uhr morgens in die Kirche einzieht. Voran die zwei Geistlichen, welche als Aufrufer der einzelnen Propheten fungieren sollen. Dann die Propheten in der Reihenfolge ihres späteren Auftretens. Der Zug hält in der Mitte des Schiffes. Dort ist der Ofen aufgeschlagen, dort steht der Thron Nebukadnezars, dort sind zur einen Seite sechs Juden, zur andern sechs Heiden, welche die zu bekehrenden Völker darstellen. Der Rest der Geistlichen bildet den Chor. — Die Vorsingenden wenden sich an die Ungläubigen mit der Aufforderung Christi Zeugnis zu hören; diese antworten. Dann wird der erste Prophet gerufen. Er tritt aus der Reihe seiner Kollegen hervor, trägt seine Prophezeihung vor und wird hierauf von den Aufrufern unter ihrem und des Chores Gesang ultra fornacem, hinter den Ofen, geführt, der hier also zugleich als Kulisse dient. Hinter den Ofen wird schließlich auch Bileam mit seiner Eselin gebracht, Nebukadnezar mit seinen Trabanten und den drei Jünglingen, Vergil und die Sibylle. Dann bewegt sich der ganze Zug nach dem Chor und die Messe beginnt unter Mitwirkung der Propheten. Auch Vergil und die Sibylle singen Kyrie und Gloria.

Das alles ist außerordentlich lehrreich. Wir sehen die Geistlichen hier geradezu Schauspieler werden, ihre Amtstracht einen Kompromiß eingehen mit dem dramatischen Kostüm, ja geradezu diesem weichen. Die Rollen der Soldaten und Boten sind vielleicht schon von Laien übernommen. Die Handlung geht nicht mehr im Chor der Kirche vor sich; sie ist zu umfangreich geworden für den engen Raum und deshalb in das weite Schiff der

Kirche vorgerückt, dem großen Portal entgegen, durch welches sie in kurzer Zeit aus der Kirche hinaus auf den Marktplatz der Stadt dringen wird. Dabei ist die ganze Aufführung, obwohl sie noch einen Teil der Messe bildet, fakultativ. Sie kann unterdrückt werden, wenn es angemessen scheint, etwa, wenn zu fürchten steht, daß die Freude der andächtigen Menge lärmender sein würde, als sich für Ort und Zeit der Feier schickte.

Man sieht, dieses Schauspiel ist schon nicht mehr rein und streng liturgisch. Mit dem dramatischen Kirchengesang des elften Jahrhunderts verglichen, zeigt es in seiner ganzen Einrichtung deutlich einen Fortschritt in der Richtung der Verweltlichung, und selbst das Publikum scheint ein ebenso neugieriger Zuschauer geworden zu sein, als es früher ein andächtiger Hörer war.

Das unverhältnismäßige Anschwellen einzelner Prophetenszenen störte natürlich die ursprüngliche Symmetrie des Ganzen. Die simple Weissagung eines Jeremias oder Moses trat vollständig zurück gegenüber det pomphaften Inszenierung der Nebukadnezars. Die Versuchung lag nahe, eine solche entwickelte Szene aus ihrem Zusammenhange im Prophetendéfilé zu lösen und als selbstständiges Drama zu behandeln. Es fiel die reife Frucht vom Baume, der sie gezeitigt.

Zu den defilierenden Propheten gehört auch Daniel. Die Danielszene scheint früh erweitert worden zu sein. Sie eignete sich auch unstreitig vortrefflich dazu durch die romantischen Abenteuer, die der Held nach der Bibel am Hofe der Könige Belsazar und Darius erlebt. So hat sich diese Danielszene vom Ganzen losgelöst und ist

als selbständiges Drama auf uns gekommen, sogar in zwei ziemlich gleichaltrigen Bearbeitungen, beide wohl aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, unabhängig voneinander, wenn auch aus gemeinsamer Quelle, entstanden, aber in der ganzen Ausführung einander so ähnlich, wie dies eben eine Zeit mit sich brachte, die, wie das Mittelalter, eine gleichsam unpersönliche Poesie hervorgebracht hat.

Das eine dieser Danieldramen ist von Hilarius und anderen Schülern des berühmten Abälard verfaßt und geht unter dem Namen des „Daniel des Hilarius". Das andere hat die studierende Jugend, die Klosterschüler von Beauvais zu Verfassern. Beide sind also Kollektivarbeiten und beide lateinisch.

Der Daniel der Hilarius umfaßt etwa 350 meist kurze Verse, an gesprochenen Worten also nur etwa den zwölften Teil eines Dramas wie Hernani. Der Inhalt ist folgender.

Der König Belsazar tritt inmitten seiner Soldaten auf, die ihn mit einem Gesang begrüßen, setzt sich auf seinen Thron und befiehlt, daß die aus dem Tempel zu Jerusalem geraubten goldenen Gefäße zur Mahlzeit gebracht werden. Die Soldaten tragen wie in einer Prozession die Geräte herbei, einen Jubelchor singend. Darauf erscheint die Geisterhand, welche über dem Haupte des Königs die Worte Mene Mene Teke Upharsin schreibt. Die Magier werden geholt; sie können das Rätsel nicht deuten. Die Königin kommt und rät, den weisen Daniel zu befragen. Dieser, vom Chor der Soldaten zur Stelle begleitet, verkündet den Sinn der Worte, wird zum Lohn

dafür mit prächtigen Gewändern geschmückt und an Belsazars Seite gesetzt, während die Soldaten die Gefäße wieder wegtragen und die Königin mit Gesang zurückbegleiten. Jetzt tritt der Perserkönig Darius mit einem Heere auf, erschlägt den Belsazar, setzt sich seine Krone auf und nimmt von seinem Throne Besitz. Ein neuer Chorgesang begrüßt ihn. Auch er läßt Daniel durch seine Trabanten holen, die ihn mit Triumphgesang herführen, und läßt ihn neben sich sitzen. Indessen klagen die Neider den Daniel vor Darius an, weil er zum Gotte der Juden bete. Darius gibt Befehl, daß der Prophet, dem Gesetze gemäß, in die Löwengrube geworfen werde. Zugleich erscheint ein bewaffneter Engel, der den Löwen den Rachen schließt. Ein anderer Engel führt den Habakuk, der eben, ferne von Babylon, im Begriff ist, seinen Mähern den Imbiß zu bringen, an den Haaren zur Löwengrube, damit er Daniel speise. Darius findet bei seinem Besuche den Propheten unverletzt, verfügt seine Freilassung und läßt die Neider an die Stelle des Gerechten in die Grube werfen. Daniel aber sitzt wieder zu des Königs Rechten und die Soldaten erhalten vom Herrscher den Befehl, dem Volk zu verkünden, daß der Gott Daniels anzubeten sei. Hierauf prophezeit Daniel die Ankunft Christi, wie in dem ursprünglichen Prophetendéfilé, und ein Engel erscheint zum Schluß, die heute erfolgte Geburt des Heilandes in einem liturgischen Gesange zu melden.

Wir haben es also wieder mit einem Weihnachtsdrama zu tun, das sich aus der einfachen Prophezeiung Daniels heraus entwickelt hat. Man erkennt deutlich,

wie diese kurze Weissagung, die nur noch so am Ende angehängt erscheint, zum Vorwand geworden ist, um die ganze Geschichte Daniels in Szene zu setzen. Die übrigen Prophezeiungen sind darüber verschwunden. Dieses Bruchstück des ganzen Prophetendéfilé ist selbständig geworden.

Wie es indessen noch mit dem Gottesdienste zusammenhängt, geht aus einer Schlußbemerkung hervor, welche lautet: Wenn die Vorstellung am Vormittage stattfindet, so soll Darius am Schlusse das Tedeum anstimmen, wenn aber am Nachmittage, dann das Magnifikat. Der Anachronismus, daß der Perserkönig das Tedeum singt, soll uns im Munde eines Dichters des zwölften Jahrhunderts nicht stoßen. Wir wollen uns darüber vielmehr freuen, denn die Bemerkung lehrt uns, daß die Aufführung des Daniel mit dem Gottesdienste verknüpft ist: Das Tedeum ist der Schlußgesang der Frühmesse, das Magnifikat derjenige der Vesper. Die Aufführung gilt also noch als ein Teil des Morgen- oder Abendoffiziums, da sie eingerahmt ist von demselben Gesange, der das Offizium schließt.

Im übrigen aber ist das liturgische Band schon recht locker geworden. Die Vorstellung kann vormittags oder nachmittags stattfinden, ist also nicht mehr an eine bestimmte Stunde gebunden durch die Liturgie. Sie braucht wohl auch nicht mehr in der Kirche selbst statt zu haben, sondern kann auch auf dem Vorplatze oder in der Vorhalle geschehen. Die Aufführenden sind nicht mehr zelebrierende Geistliche, sondern Kleriker überhaupt. Selbst-

verständlich sind Frauenrollen durch Männer gespielt, wie noch Jahrhunderte später.

Was die Art der Komposition anbelangt, so ist gewiß in den szenischen Bewegungen des Daniel, den Zügen und Chören, mit welchen das Auf- nnd Abtreten der Personen begleitet wird, noch die würdige Feierlichkeit und Schwerfälligkeit kirchlicher Handlungen zu erkennen. In dem kurzen Stücke kommen sechs solcher feierlicher Aufzüge vor, und ihre Verse füllen mehr als ein Drittel des Stückes. Etwa 200 Verse von 350 entfallen auf den Dialog, der aber selbst wieder zu einem Dritteil in feierlichen Chören gesungen wird. Sonst aber ist die Verweltlichung nicht zu verkennen. Sogar die profane Musik kommt neben der Orgel zu ihrem Recht, indem beim Aufzug des Königs Darius Saiteninstrumente und Pauken gespielt werden. Und diese Verweltlichung findet auch ihren Ausdruck in den Titeln der Stücke: die Studenten von Beauvais nennen ihren Daniel einen ludus und Hilarius den seinigen in anspruchslosem Latein: **Historia de Daniel representanda.**

Die Inszenierung ist nachgerade recht kompliziert geworden. Nötig sind: ein Podium (mit Rück- und Seitenwand), den babylonischen Königspalast darstellend — in den deutschen Spielen Palastbrügi genannt — mit einem Thronsessel; ebenso auch andere ähnliche Einrichtungen, das Haus Daniels, dasjenige der Magier und die ferne Wohnung Habakuks bedeutend. Endlich die Löwengrube, deren furchtbare Bewohner dem Zuschauer sichtbar waren. Auf welche Weise die Löwen dargestellt murden, ob durch Schauspliеer, welche sich in Tierfelle hüllten, ist nicht

angegeben, ebensowenig leider, auf welche Weise die geheimnisvolle Hand des Mene Mene Tekel in Funktion gesetzt wurde. Löwen und Geisterhand aber zeigen uns, daß schon vor dem Jahre 1170 die Inszenierung sich an recht schwierige Aufgaben gewagt hat.

Gespielt wird ohne Vorhang, ohne Kulisse. Alle Dekorationen, welche im Verlaufe der Aufführung nötig sein werden, stehen gleich von Anfang an da. Wir haben bei der Eselsprozession gesehen, wie der aus Linnen und Werg gefertigte Ofen schon beim Einzug der Prozession im Schiff der Kirche aufgerichtet und aller Augen sichtbar ist. Moses rezitiert seine Prophezeiung neben dem Feuerofen, in welchen — Jahrhunderte später — Nebukadnezar die Jünglinge werfen läßt. Im Daniel stehen der Königspalast und die Löwengrube von Anfang an nebeneinander und gleich nebenan auch das in Wirklichkeit weit von Babylon entfernte Haus Habakuks. Diese Bühne kennt also nicht das zeitliche Nacheinander der Dekoration, sondern nur das Nebeneinander, die Juxtaposition. Dieselbe gestattet, die ganze Handlung von Anfang bis zu Ende vor den Augen der Zuschauer vor sich gehen zu lassen: alle nötigen Orte sind ja von vornherein da. Im Wechsel des Handlungsschauplatzes von einem Hause zum andern, von da zur Löwengrube ist der Dichter völlig uneingeschränkt.

Das Nebeneinander der Dekoration ist eine Folge und wieder eine Bedingung des realistischen Charakters dieses sich entwickelnden Theaters. Dieses Nebeneinander ist Jahrhunderte lang das herrschende System nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa geblieben.

Daß diese Realistik auch Derbheiten nicht scheut, zeigt uns schon Bileams beredte Eselin. Hier in Daniel müssen wir es mit ansehen, wie der Engel den Habakuk an den Haaren zur fernen Löwengrube führt. Solch gewissenhafte Inszenierung der biblischen Berichte erweckte ohne Zweifel beim Publikum Heiterkeit, aber man fürchtete diese Heiterkeit nicht. Die Andacht dieser Menschen war, wie schon gesagt, robuster als die unserige und ertrug einen Wechsel der Stimmung ohne Gefährdung ihrer Würde. Das derbrealistische Element ist also hervorgegangen aus naivster Frömmigkeit und kindlichstem Bibelglauben. Es hat schon im gottesdienstlichen Schauspiel zur, zunächst unbeabsichtigten, mimischen Komik geführt und ist auch durch die Jahrhunderte hindurch der treue und stets einflußreicher werdende Begleiter dieser in ihrem Wesen ernsten Bühne geblieben.

Immer ist die Sprache des Dramas noch lateinisch wie die der Liturgie. Gerade in dieser Zeit, um das Jahr 1100, zeigt sich nun das Bestreben, neben dem Latein auch die Vulgärsprache, das Französische, in die Liturgie einzuführen. Solche französische Einschiebsel in den lateinischen Text des Gottesdienstes finden sich am frühesten überliefert für den Tag des heiligen Stephan, den Tag nach Weihnachten. Der lateinische Text des Martyriums des heiligen Stephan, wie er sich in der Apostelgeschichte findet, wurde der versammelten Menge bei der Messe als sogenannte Epistel vorgelesen und nach jedem Verse des biblischen Textes in französischen Reimen der Inhalt des Gelesenen umschrieben. Eine solche interpolierte Vorlesung erhielt den Namen: épître farcie, wörtlich: gespickte Epistel.

Man kann sich leicht denken, daß dieses Bestreben, auch dem Laien verständlich zu werden, nicht lange zögerte, sich auch im liturgischen Schauspiel bemerklich zu machen. Auch dieses wurde nach seiner Art farciert, mit Französisch gespickt. Zwar hat der Daniel Studenten, Klosterschüler zu Verfassern, die bei der Abfassung und Aufführung des Schauspiels zunächst wohl ihr eigenes Amüsement und das der Kleriker überhaupt im Auge hatten. Dem Volke verständlich zu werden, mag ihre geringste Sorge gewesen sein. Indessen, wie diese Leutchen in den lateinischen Liedern, die wir von ihnen haben, gelegentlich einen französischen Refrain zulassen, so tun sie dies auch in ihren Dramen, gleichsam scherzweise, wie folgendes Beispiel aus dem Daniel von Beauvais zeigen mag. Als die Soldaten Belsazars Daniel holen sollen, damit er die geheimnisvollen Worte deute, da singen sie:

vir propheta Dei, Daniel, vien al roi etc.

Ich will in der Übersetzung dies so nachahmen, daß ich das Latein deutsch und das alte Französisch wörtlich neufranzösisch wiedergebe:

Mann Gottes, Prophet Daniel, viens au roi!
Komm, er wünscht parler à toi.
Blaß ist er und verwirrt, Daniel, viens au roi!
Er möchte, was verborgen ist, savoir par toi.
Dich wird er reich beschenken, Daniel, viens au roi!
Wenn er die Schrift kann savoir par toi. —

Einen ungleich ernsteren, definitiveren Charakter zeigt die Einführung der Vulgärsprache in einem Prophetendrama, das kaum viel jünger ist als der Daniel.

Es ist nämlich neben dem im Vorhergehenden besprochenen, in lateinischen Versen abgefaßten Schauspiele die ursprüngliche Prosagestalt des Sermo des heiligen Augustin nicht verloren gegangen. In vielen Kirchen fuhr man fort das Prophetendéfilé mit den Prophezeiungen in lateinischer Prosa zu Weihnachten aufzuführen.

Dieses Prosa-Prophetendrama ist nun ganz nach Art der épitres farcies französisiert worden, und zwar in dem uns überlieferten Exemplar im normannischen Dialekt. Ein Geistlicher rezitiert das Vos, inquam, convenio, o Judæi und ruft, daran anschließend, die einzelnen Propheten mit Namen auf. Jeder tritt, entsprechend kostümiert, vor, setzt sich gravitätisch auf eine bereitstehende Bank, sagt erst in lateinischer Prosa seine Weissagung her und dann paraphrasiert er sie in französischen Versen. Bileam prophezeit und übersetzt von seiner Eselin herunter. Indessen ist sein Auftreten nicht zu einer kleinen Szene erweitert worden; auch der Ofen Nebukadnezars figuriert nicht, dafür finden wir einen kleinen dramatischen Ausbau des Auftretens des Jesaias, dem ein Jude entgegentritt, um in längerem französisch geführten Dispute von ihm widerlegt zu werden.

Damit ist das französische Drama entstanden. Noch unselbständig freilich geht es an der Krücke einiger lateinischer Sätze, des Kirchenlateins. In Sprache und Inszenierung hat es sich von der Kirche noch nicht völlig gelöst. Bemerkenswert ist, daß dieses sprachlich so fortgeschrittene Drama in der eigentlichen szenischen Entwickelung weit zurückgeblieben ist. So kombinieren sich

in Wirklichkeit in mannigfacher Weise die verschiedenen Entwickelungsmomente.

Die kostbare Handschrift des dreizehnten Jahrhunderts, (sie befindet sich zur Tours), in welcher uns diese Form des Prophetendéfilés überliefert ist, birgt das älteste erhaltene französische Schauspiel. Sie zeigt es aber in merkwürdiger Umgebung. Dem Prophetendéfilé geht nämlich voran ein anderes französisches Stück, das den Titel trägt: representatio Adæ und das wir kurzweg Adam nennen können.

Die Erschaffung des Menschen ist weggelassen. Adam und Eva sind da, als das Stück beginnt und zwar Adam in roter Tunika, Eva weiß gekleidet. Der Herr in kostbarem Meßgewand erscheint ihnen und führt sie unter ernstem Gespräch ins irdische Paradies. Er verbietet ihnen den Genuß der Frucht des einen Baumes und geht ab. Hierauf tut sich die Hölle auf und die Teufel erscheinen, im ganzen wohl ihrer zehn, mit ihrem Führer Satanas, häßliche Gesellen, wohl damals schon in Tierfelle gehüllt, mit Hörnern und Schweif geschmückt. Sie tummeln sich mit entsprechenden Geberden auf der Szene, streifen ums Paradies herum — kurz, spielen die Rolle der grotesk-lustigen Person. Satan versucht umsonst in längerem Gespräch den Adam zu betören. Er wendet sich an Eva, die ihm geneigteres Gehör schenkt. Nachdem auch er mit seiner Schar wieder verschwunden, windet sich am Baume der Erkenntnis eine Schlange empor, zischelt der Eva ins Ohr, und das Unerlaubte wird getan. Die Reue folgt; Adam und Eva legen beschämt ihre reichen Gewänder ab und hüllen sich in armselige Kleider, auf

denen Blätter aufgenäht sind, um den Worten der Bibel gerecht zu werden: sie flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schürzen. Der Herr erscheint und verjagt sie aus dem Paradiese, an dessen Eingang er als Wächter einen Engel stellt. Auf Erden angelangt, beginnt das erste Menschenpaar den Boden zu harken und Weizen zu säen. Der Böse aber pflanzt, während sie ruhen, Disteln und Dornen in die mühsam gezogenen Furchen. Nachdem die Ärmsten sich hierauf noch eine Weile in Vorwürfen und Klagen ergangen, erscheinen die Teufel wieder, diesmal mit eisernen Ringen und Ketten, fesseln sie und schleppen sie unter rohem Lärmen und Höhnen in die Hölle, aus welcher alsbald ein dichter Rauch hervordringt und Hohngelächter neben betäubendem Getöse zusammengeschlagener Kessel und Becken erschallt.

Diese Darstellung des Sündenfalls und des bedauernswerten Endes der ersten Menschen hängt noch in interessanter Weise mit den liturgischen Formen zusammen. Das Schauspiel hebt nämlich mit einer lectio aus dem Anfang der Genesis an: Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde &c. Ist diese beendet, so singt der Chor der Geistlichen den von der römischen Liturgie für diese lectio noch heute vorgeschriebenen Antwortgesang mit dem Text: Es schuf also Gott den Menschen aus einem Erdenkloß. Nun treten Gott, Adam und Eva auf und während des Verlaufs des französischen Dialogs fällt der Chor mit entsprechenden liturgischen Antwortgesängen noch fünfmal ein. Lectio und Antwortgesang gehören der Frühmesse des Sonntags und des Montags Septuagesima an. Im übrigen hat sich das französische Adamschauspiel in seinem

ganzen Habitus schon vielmehr von der liturgischen Form gelöst als z. B. der lateinische Daniel. All die schwerfälligen, an die Prozessionen gemahnenden Bewegungen fehlen; geblieben sind nur die Chorgesänge der Geistlichen. So ist das Schauspiel des Sündenfalls wie das der Propheten in seinem Wesen eine dramatische lectio, die eine der Weinachtsfeier, die andere der Septuagesima.

Dieser Adam hat frühzeitig eine leicht erklärliche Fortsetzung gefunden. An die lectio vom Sündenfall schloß sich der Bibel gemäß die vom Brudermord Kains an. Und wie jene, so wurde auch diese dramatisiert und in dieser Form dann ohne weiteres an den Adam angehängt. Das Prozedere ist äußerst einfach. Kaum haben die Teufel Adam und Eva geholt, so heißt es: deinte venient Chaym et Abel (nun treten Kain und Abel auf). Dieser ist weiß, jener rot gekleidet. Sie bebauen das Feld. Nach einem Gespräch über Gottesfurcht und Bruderliebe, in welchem Kain seinen schlechten Charakter dokumentiert, bringen sie Gott ihre Opfer dar — ihren Zehnten, sagt das Mittelalter — , Abel ein Lamm mit Weihrauch, Kain eine Hand voll Getreide. Gott erscheint und segnet Abels Opfer. Darauf kehren die Brüder jeder in sein Haus zurück, Kain voller Zorn. In dieser Stimmung geht er gleich nachher, Abel zu einem gemeinsamen Ausgange zu bereden, worauf er ihn an einem einsamen Orte erschlägt. Hier fällt wieder der Chor der Geistlichen ein, mit dem liturgischen Antwotgesang: Ubi est Abel, frater tuus? Gott erscheint, verflucht den Kain, und darauf kommen die Teufel, schleppen den Brudermörder unter Schlägen und Stößen zur Hölle; sie nehmen auch

den Körper Abels mit, aber mitius, mit sanfterer Behandlung.

Man sieht, wie diese beiden Ereignisse, der Sündenfall und der Brudermord, jeder für sich so dramatisiert worden sind, daß sie zugleich eine verkürzte Biographie ihrer Helden enthalten. Adam und Eva sterben, Kain stirbt. Aus der Aneinanderreihung beider resultirt also eine Verletzung der biblischen Chronologie, denn zur Zeit der Ermordung Abels lebten nach der Bibel Adam und Eva noch. Es ist hier gleichsam der Anfang gemacht zu einer dramatischen Behandlung der Bibel in Biographien.

Das Drama des Sündenfalls ist mit zirka 600 Versen etwa viermal so lang als dasjenige des Brudermords, so daß das letztere wirklich als eine Art Anhängsel zum Adam erscheinen kann. So wurde es denn mit Adam zusammen von der Septuagesima weg zum Weihnachtsdrama gefügt. Wie man dazu kam, lehrt uns die Liturgie. Unter den lectiones der Weinachtsmesse befindet sich neben dem Sermo des heiligen Augustinus auch ein antithesenreiches Stück, in welchem der erste Mensch, Adam, der sündige Erdenmensch, dem zweiten Menschen, Christo, dem sündlosen Himmelsmenschen, in künstlicher Rede gegenüber gestellt wird. Der Sündenfall des primus homo de terra terrenus, durch welchen die Geburt Christi nötig geworden war, spielt ja natürlich in der Weihnachtsandacht eine hervorragende Rolle, wie noch andere liturgische Stücke beweisen. So kann es nicht wundern, wenn das fertige Adamdrama zum Weihnachtsdrama herübergezogen wurde. Die Verbindung machte sich nicht kom-

plizierter als die schon oben erwähnte. Nachdem Kain und Abel in die Hölle gebracht sind, heißt es: tunc erunt parati prophetæ etc. (nun sollen die Propheten bereit sein) und hierauf beginnt das Prophetendéfilé.

In dieser rein äußerlichen Aneinanderreihung büßen die drei einzelnen Dramen von ihrer ursprünglichen Konzeption nichts ein. Nur in einem Punkte ist ein Einfluß des Adam auf das Prophetendrama zu erkennen: auch dieses wird zur Biographiensammlung, denn sobald ein Prophet seine Weissagung geendet, venient diaboli et ducent eum ad infernum, holen ihn die Teufel, mitius, natürlich. Hölle und Teufel waren eben einmal schon bei der Aufführung des Adam da und wurden im darauffolgenden Prophetendrama nutzbar gemacht, um den Gläubigen ad oculos zu demonstrieren, wie auch die vortrefflichsten Menschen des alten Bundes der Verdammnis verfallen.

Jede Anspielung auf den Weihnachtstag als den Tag der Aufführung dieser Trilogie ist hier geschwunden. Das Drama ist offenbar nicht mehr an einen bestimmten Festtag gebunden. Es ist trotz des liturgischen Rahmens frei geworden.

Den Adam begleiten lateinisch geschriebene Angaben über die Inszenierung dieser in Paradies, Erde und Hölle vorgehenden Handlung, die uns folgendes lehren: Im parvis oder Vorhof der Kirche, neben dem porche, der Vorhalle, ist, vom Zuschauer aus gesprochen, links auf einer Art Podium das Paradies eingerichtet und rechts die Hölle. Der die Breite der Vorhalle einnehmende Raum zwischen beiden bedeutet die Erde. Diese

primitive Szene hat also ganz ansehnliche Dimensionen. Die Kirche selbst, das Haus Gottes, stellt den Himmel dar. Gott zieht sich, wenn er abgeht, immer in die Kirche zurück, wo offenbar auch der Chor der Geistlichen steht. Vor der Kirche auf dem freien Platze steht das Publikum.

Das Podium, welches das irdische Paradies vorstellt, ist umgeben von seidenen Vorhängen und Draperien und zwar in solcher Höhe, daß von den im Paradies befindlichen Personen nur Schulter und Kopf gesehen werden können. Um diese Draperien schlingen sich duftende Blumen und Blätter, über sie empor ragen aus dem Paradies Bäume mit Früchten beladen. Am Baume der Erkenntnis ist ein Truc angebracht, durch welchen eine künstliche Schlange am Stamme emporsteigt.

Die Hölle ist eine Art Turm mit einem vergitterten Fenster. Das Eingangstor hat die Form eines Drachenmaules, das sich öffnet und schließt und, wenn nötig, Rauch und Qualm speit.

Die zwischen beiden liegende Erde stellt weniger große Anforderungen: ein Verschlag, welcher das Haus Adams und Evas darstellt, mehr im Vordergrund ein paar Quadratfuß Humus, das zu bearbeitende Feld bedeutend.

Als man die Darstellung des Brudermordes anfügte, bedurfte man außerdem zweier Steine, auf welchen die Brüder zu opfern hatten, und noch eines Verschlags, welcher ein weiteres Haus darstellt. Und als noch das Prophetendéfilé angereiht wurde, hatte man zwei Bänke hinzuzufügen, die eine für den vortretenden Propheten, die andere für die Juden, welche bekehrt werden sollen.

Man erkennt in diesem Adamdrama das früher erwähnte Nebeneinander der Inszenierung wieder. Dasselbe hat naturgemäß zu einer Szene von mächtigen Dimensionen geführt, die gleichzeitig die ganze christliche Welt umschließt: Himmel, Paradies, Erde und Hölle, und die damit auch fähig ist, der breitesten und wechselvollsten Handlung zu dienen. Es ist eine geradezu epische Szene. Sie hat keine örtlichen Schranken, keine zeitlichen Schranken. Die Erschaffung der Welt kann auf ihr gespielt werden wie das jüngste Gericht und, sagen wir es gleich, sie sind auch auf ihr dargestellt worden:

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt, mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. —

Man wird bei diesen Ausführungen den Eindruck bekommen haben, daß das liturgische Schauspiel bei seinem Übergang von der Gebundenheit zur Freiheit, von der lateinischen zur französischen Sprache von seinen charakteristischen Zügen nichts verloren hat. Das Prinzip der szenischen Einrichtung ist geblieben und hat sich als sehr lebenskräftig erwiesen. Mit einem bemerkenswerten Aufwande von Maschinerie wird der Illusion gedient. Das Auge soll ergötzt werden. Die Handlung entrollt sich vor den Augen der Zuschauer, mag sie im Himmel, auf Erden oder in der Hölle spielen. Es wird agiert und nicht über unsichtbare Aktionen bloß berichtet. Wenn Abel erschlagen werden soll, so wird der Streich nicht bloß fingiert, sondern mit solcher Wucht geführt, daß ausdrücklich vorgeschrieben wird, Kain habe den Abel an die

Stelle seines Leibes zu schlagen, an welcher dieser unter seinen Kleidern verborgen — einen Topf trage, und zur Vermeidung eines bedenklichen Mißverständnisses wird ausdrücklich befohlen, daß Kain seinen Bruder nur gleichsam zu töten habe (quasi eum occideret), als ob man fürchtete, das Spiel könnte Ernst werden. Das Element der derben Realistik hat in einem Schwarm närrischer und furchtbarer Teufel sich neu verkörpert, deren Komik aber rein in Maske und Mimik liegt. Im Dialog figuriert nur ihr Führer Satan, und der spricht durchaus ernst. Von Anwendung der couleur locale kann natürlich in dieser Dramaturgie keine Rede sein. Nicht deswegen, weil das Streben nach Lokalfarbe zu diesem ganzen realistischen System nicht gepaßt hätte, sondern deswegen, weil das Mittelalter unfähig ist, sich andere Zeiten, fremde Verhältnisse objektiv zu vergegenwärtigen. Es überträgt bekanntlich in seiner ganzen Poesie in naivster Weise seine eigenen Lebensverhältnisse auf die fremden Stoffe. Die frommen Gestalten der Bibel werden demgemäß im Drama zu mittelalterlichen Klerikern, den Herrgott kleidet ein Meßgewand, Aaron ist ein Bischof, Adam trägt ein rotes Chorhemd. Wo aber bestimmte Angaben in der biblischen Erzählung selbst sich finden, da ist die Autorität dieser Angaben mächtig genug, um auf Kosten des herrschenden kirchlichen Kostüms eine Kostümierung einzuführen, welche die Absicht zeigt, historisch treu zu sein. So tragen Adam und Eva nach dem Sündenfall armselige mit Blättern benähte Kleider. —

Im französischen Adam ist der Dialog viel ausführlicher als im lateinischen Daniel. Das Konven-

tionelle, das im Pomphaften liegt, ist von ihm gewichen; die Rede fließt in naiver Behaglichkeit breit dahin, in acht und zehnsilbigen Versen mit gepaarten Reimen. Bei aller Anspruchslosigkeit und Kindlichkeit ist der Schritt dieser Rede doch sicher; sich ihrer Führung zu überlassen, hat seinen eigenen Reiz. Man darf sie nicht schmucklos nennen aber ihr Schmuck ist Natürlichkeit, Einfachheit. Ihre gläubige Innigkeit spricht zum Herzen. Sie leiht dem Dichter das Wort der Freude und des Schmerzes, der Schmeichelei und des Zorns. In Momenten der Spannung, z. B. in der verführerischen Unterhaltung des Teufels mit Adam und Eva, im Dialog, der zur Ermordung Abels führt, wird sie lebhaft, Rede und Gegenrede folgen Schlag auf Schlag. Diese Detaillierung des Dialogs führt schon zur Darstellung wechselnder Stimmungen, zur beginnenden Charakteristik. Wenn die langen Reden unseres Stückes an die damals geläufigen Reimpredigten erinnern, so erinnern die belebteren Stellen an die dialogischen Partien der epischen Kunstdichtung.

Welches Behagen der uns unbekannte Verfasser bei der Durchsicht seiner Verse empfand, geht daraus hervor, daß er Vortragsregeln gibt und dabei die Schauspieler zu zweien Malen bittet, das Versmaß genau zu beobachten und weder Silben hinzuzufügen, noch wegzulassen, sondern fein so zu sprechen, wie er's niedergeschrieben. Mag er auch ein Geistlicher gewesen sein, es lag ihm offenbar bei seinem Drama ebensoviel an der Sicherung künstlerischen Genusses, wie an der Erbauung. Wir

haben es, trotz Chor und lectio, mit einem eigentlichen Schauspiel zu tun.

So habe ich auf etwas mühseliger Wanderung die Entwickelung eines einzelnen liturgischen Dramas bis an die Schwelle der Kirche verfolgt, bis zu seiner Vulgärisierung in der Sprache und seiner Verweltlichung im Aufbau. Mit ihm sind selbstverständlich eine Reihe anderer Dramen denselben Weg gegangen, und ihre Betrachtung würde auf die im Vorangehenden besprochenen Tatsachen manches überraschende Licht werfen. Doch müßte ihre Behandlung hier zu weit führen. Ich begnüge mich mit einer kurzen Übersicht. Wir besitzen aus dem elften und zwölften Jahrhundert mehr als ein halbes Hundert ganz oder teilweise liturgischer Dramen, teils rein lateinische, teils mit Französisch farcierte, zum Teil solche, deren Ausbildung weiter zurückreicht als die des Prophetendéfilé, z. B. das Weihnachtsdrama von den Hirten, welche das Jesuskindlein in der Krippe besuchen. Auch der 28. Dezember, der Tag der unschuldigen Kindlein, wurde durch Dramatisierung des Kindermordes gefeiert. Am 6. Januar folgte das Spiel der heiligen drei Könige. Am 15. März inszenierte man Maria Verkündigung. An die Darstellung der Leiden Christi wagte sich das liturgische Schauspiel nicht; am Charfreitag wurden etwa die Klagen Marias und ihrer Freunde dramatisiert. Zu Ostern aber wurde die Auferstehung in Szene gesetzt, von ihr allein besitzen wir wohl ein Dutzend Bearbeitungen. Die Osterspiele sind wohl überhaupt der eigentliche Kern der christlichen Dramatik. Am Ostermontag erfolgte die Erscheinung Jesus zu Emmaus, das Spiel der Peregrini geheißen.

Von den Wundern Jesu findet sich nur die Auferweckung des Lazarus behandelt; aus der Apostelgeschichte wurde die Bekehrung des Paulus benutzt. Von den Heiligen ist nur einem die Ehre liturgisch-dramatischer Verherrlichung zu teil geworden: dem heiligen Nikolaus. Wir haben gesehen, wie namentlich Studenten zu den Verfassern dieser lateinischen Schauspiele zählten. Nikolaus ist der Schutzpatron der studierenden Jugend, mit seinem Tage, dem 6. Dezember, beginnt die fröhliche Ferienzeit. Was Wunder, wenn uns fünf Dramen überliefert worden sind, in denen dankbare Klosterschüler ihn feiern, eines davon verfaßt von demselben Hilarius, dem wir einen Daniel zu verdanken haben.

Diese Dramen sind alle kurz. Einzelne zählen kaum 70 Verse, die wenigsten über 200. Sie zeigen die verschiedensten Entwickelungsstufen, die mannigfachsten Kombinationen der Entwickelungsmomente. Einige, wie die Nikolausdramen, haben außer dem zum Teil farcierten Latein und der mit dem Mangel an Detaillierung des Ausbaues verbundenen Schwerfälligkeit nichts Liturgisches mehr. —

Das Adamdrama, das wir besprochen, geht noch an der Krücke des Latein. Das älteste uns erhaltene französische Schauspiel, das sich vom Latein völlig frei gemacht hat, ist eine Auferstehung, leider nur als Torso von 360 Versen vorhanden. Das ganze Stück mag wohl deren in die Tausende gehabt haben. Auch diese Auferstehung gehört dem zwölften Jahrhundert an. Die ausführlich beschriebene Bühne zeigt uns die Disposition, die wir kennen: Himmel, Hölle, dazwischen die Erde.

Auf dieser Golgatha mit dem Kreuze, die Grabstätte, ein Kerker, die Stadt Galiläa, das Dorf Emmaus, der Palast des Pilatus, die Wohnung des Kajephas, das Haus des Joseph von Arimathia, dasjenige des Nikodemus, der Jünger Christi, der drei Marien: die Erde umfaßt also nicht weniger als elf Handlungsorte.

Während diese Auferstehung ihre ganze Inspiration aus der Bibel schöpft, finden wir so ums Jahr 1190 das erste französische Schauspiel, das neben der biblischen auch die weltliche Inspiration zuläßt. Es ist von einem Meister altfranzösischer Dichtung verfaßt, von Jehan Bodel aus Arras, und hat zum Gegenstande ein Wunder des heiligen Nikolaus. Dasselbe wird dargestellt im Zusammenhange der zeitgenössischen Kämpfe mit den Sarazenen und des Alltagslebens. Es ist ein originelles Stück, das in 1500 Versen uns neben der schwungvollen Darstellung einer Maurenschlacht eine im Argot geführte Unterhaltung zechender Spitzbuben vorführt. Bitterer Ernst und ausgelassener Scherz reichen sich die Hand. Alle Stände sind vertreten: ein Engel und ein Henker, ein Heiliger und drei Schelme, ein König und ein Kneipwirt, vier Emire und ein Schenkbursche ꝛc.; daneben ein christliches und ein maurisches Heer. Die zeitliche und örtliche Entwickelung der bunten Handlung ist ganz uneingeschränkt. Der Schauplatz wechselt auf der sich immer gleichbleibenden Bühne gegen vierzig Male. Mit einem Worte: Jehan Bodel hat das geliefert, was wir seither ein romantisches Schauspiel zu nennen gewöhnt worden sind, freilich ein romantisches Schauspiel ohne Einheit der Handlung.

Wir wissen nicht, wie weit die Idee dieses Dramas ihm angehört. Von der ohne Zweifel reichen dramatischen Literatur dieser Zeit ist uns nichts weiter erhalten, und so fehlen uns hier mehrere Glieder in der Kette der zu untersuchenden Entwickelung. Aber das können wir leicht erkennen, daß er mit dieser Mischung des Grotesken und Erhabenen, des Vornehmen und Armseligen, mit der Vorführung einer so wechselvollen Handlung den Intentionen des alten liturgischen Schauspiels treu geblieben ist. Die Figuren der Spitzbuben finden sich schon in dem vorher erwähnten Nikolausspiel des Hilarius, nur steifer und ohne Detailmalerei. Indem J e h a n B o d e l diese hinzufügt, tut er nur, was das französische Drama überhaupt gegenüber dem lateinischen getan hat. Viel auffallender erscheint die Vorführung der Kriege gegen die Ungläubigen. Diese Herbeiziehung der zeitgenössischen Geschichte läßt sich aber wohl verstehen von einem Dichter, der auch im nationalen Epos ein Meister war.

Jehan Bodel ist ein Laie. Er schreibt sein Jeu, so heißt er das Stück, für eine Laiengesellschaft, die confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras. So wird das ursprünglich kirchliche Schauspiel zu Ende des zwölften Jahrhunderts von Laien verfaßt und von Laien aufgeführt. Es wird zur nationalen Bühne.

In diesen Händen nahm es einen gewaltigen Aufschwung. Es verkörperte sich in jenen umfangreichen dramatischen Schöpfungen des fünfzehnten Jahrhunderts denen dasselbe den Namen Mystères beigelegt hat. Hier entstand das mächtige Mystère du vieux testament aus der Zusammenschweißung einer Reihe einzelner alttesta-

mentlicher Dramen, zu welcher der Keim schon im Prophetendéfilé mit vorgesetztem Adamspiel liegt. Diese Zusammenschweißung hat zu einem mächtigen Drama von 50 000 Versen geführt, zu dessen Darstellung 242 Personen nötig sind. Keiner der Keime, die wir im liturgischen Drama vorhanden sahen, ist unentwickelt geblieben. Vieles ist hinzugekommen. Jetzt scheut man sich nicht mehr, auch die Passion Christi dramatisch zu behandeln, und das Mystère de la passion ist wohl das berühmteste und am meisten aufgeführt geworden. Schließlich schwillt es auf 65000 Verse an. Wir kennen im Laufe von 150 Jahren gegen 100 aktenmäßig bezeugte Aufführungen desselben aus allen Teilen Frankreichs; die berühmteste vom Jahr 1547, zu Valenciennes, hat 25 Tage gedauert, den Tag zu acht Vorstellungsstunden gerechnet. Die Bühne dieses Passionsspieles mag auf 50 Meter Länge und etwa 25 Meter Tiefe geschätzt werden. Die Aufführung der 62 000 Verse der Apostelgeschichte zu Bourges von 1536 nahm vier Wochen in Anspruch.

Seit dem zwölften Jahrhundert, seit der Zeit, da die bisher einheitliche Gesellschaft sich in die Klassen der Gebildeten und der Bildungslosen schied, gab es keine Literatur mehr, welche zugleich allen Teilen der Bevölkerung gedient hätte, außer diesem christlich-nationalen Drama. Es ist noch die einzige gemeinsame Quelle poetischen Genusses für Hoch und Nieder, und diese Universalität verdankt es seinem kirchlichen Ursprung, seinem religiösen Inhalt. Das Mysterium des fünfzehnten Jahrhunderts will die Idee eines vollständigen Bildes der Geschichte

des christlichen Glaubens verwirklichen. Man reihe die erwähnten Darstellungen des alten Testamentes, des Lebens Christi und der Apostelgeschichte aneinander, so erhält man eine dramatische Enzyklopädie des christlichen Glaubens von 180 000 Versen, sechzig Mal den Umfang des Hernani.

Die Idee dieses Glaubensdramas ist grandios. Die Mittel sind es nicht weniger. Aber die Ausführung ist mißlungen. Die bescheidenen Anfänge des zwölften Jahrhunderts erscheinen uns viel sympathischer als diese gewaltigen Kraftleistungen. Es fehlt ihnen die σωφροσύνη, das Maßhalten; es fehlt jene Beschränkung, welche den Meister zeigt. Maßlosigkeit ist die Signatur dieses Schauspiels. Die Schönheiten des Details verschwinden in Myriaden von platten Versen. Maßlos ist namentlich auch die Rolle der lustigen Person. Das Element der derben Realistik, das die Kirche selbst dem Mysterium als Angebinde in die Wiege gelegt, ward zum Geschenk der bösen Fee. Das Grotesk-Komische, erst eine rein mimische Beigabe naiv frommen Ursprungs, wurde zur eigentlichen Rolle und schließlich so aufdringlich und übertrieben, daß das Schauspiel des christlichen Glaubens dem Gelächter verfiel.

So verbietet ein Beschluß des Parlaments von Paris (17. November 1548) die Aufführung biblischer Mysterien: la cour défend de jouer le mystère de la Passion ne autres mystères sacrez sur peine d'amende, permettant néantmoins de pouvoir jouer autres mystères profanes, honnestes et licites. Denn mittlerweile waren auch Mysterien entstanden, deren Stoff rein welt=

lich war, z. B. le mystère du siège d'Orléans in in 20 000 Versen, von einem Zeitgenossen der Jeanne d'Arc; le mystère de la destruction de Troie in 30 000 Versen; die fabelhafte Geschichte Huons von Bordeaux 2c.

Das Verbot der Aufführung des christlich-nationalen Dramas, welches das Pariser Parlament 1548 zunächst nur für die Hauptstadt aussprach, ist der Vorbote einer neuen Richtung der dramatischen Poesie.

1549 erschien das Manifest einer neuen Dichterschule in Frankreich: Deffense et Illustration de la langue françoise, in welchem die mittelalterlichen Dichtungsformen, auch der Bühne, verächtlich bei Seite geschoben werden und den französischen Poeten zugerufen wird: Plündert die literarischen Schätze des Altertums. 1552 wurde die erste nach antikem Muster geschriebene Tragödie in Frankreich aufgeführt: eine Kleopatra. Die Einheit des Ortes, die Einheit der Zeit ist im Sinne der antiken Bühne gewahrt. Der Chor ist da. Die Tragödie trägt durchaus den rhetorischen Charakter der römischen: sie ist nach dem Rezept Senecas verfaßt. Der achtsilbige Vers hat dem gravitätischen Alexandriner Platz gemacht.

Solche Stücke konnten zunächst nur ein gelehrtes Publikum ergötzen. Sie wurden auf den Schulen und bei Hofe aufgeführt. Hier fanden sie begeisterte Aufnahme, denn gegenüber der unruhigen Maßlosigkeit der Mysterien mußte die maßvolle Ruhe der griechisch-römischen Tragödie wie eine Offenbarung erscheinen.

Auf der Hof- und Kollegienbühne also machte die vornehme Tragödie dem volkstümlichen Drama zuerst den

Platz streitig. Dann aber begann der Kampf auch auf breiterer Grundlage. Während im ganzen reichlich 50 Jahren, vor und nach dem Jahr 1600, ist die Geschichte des französischen Theaters die Geschichte des Kampfes, den das alte nationale Drama mit der importierten Tragödie geführt hat. Der Ernst der Lage zwang jenes zu zahlreichen Konzessionen. Nachdem es auf den biblischen Stoff hatte verzichten müssen, an welchem es groß geworden war, nahm es den gelehrten Namen Tragikomödie an, welcher den Wechsel der Stimmungen und die Mischung der Stände, die das Mysterium zeigte, bezeichnen sollte. Während es an diesem Prinzip der Mischung festhielt, beschnitt es herzhaft die Übertreibungen, mit welchen es dieses Prinzip bisher kompromittiert hatte. Während es sich die Freiheit der Behandlung von Ort und Zeit, die komplizierte Szenerie wahrte, strebte es nach Einheit der Handlung; es suchte faßlich zu werden, um mit Goethe zu reden, und reduzierte seinen Umfang auf das Niveau desjenigen der Tragödie.

So ist das mittelalterliche Drama im Kampfe mit der Tragödie nicht verzagt zurückgetreten. Es schien vielmehr zu wiederholten Malen, daß es Sieger bleiben würde. Hatte es doch vor der Tragödie, die ihren archäologischen Ursprung nicht verleugnen konnte, das voraus, daß es ein Kind des Landes war. Es fand auch geschickte Verteidiger. Als 1628 die schon zwanzig Jahre früher erschienene kecke Tragikomödie „Tyr und Sidon" von Jean de Schelandre zum zweiten Male aufgelegt wurde, schrieb der Pariser François Ogier eine geharnischte Vorrede dazu, in welcher er gegen die mißverstandene

Nachahmung der Antike dieselben Gründe vorbrachte, welche noch zwei Jahrhunderte später nicht eindringlich genug wiederholt werden konnten und in welcher er das Prinzip des Dramas als ein Vorläufer der Romantiker deutlich genug ausspricht: car de dire qu'il est mal séant de faire paroistre en une mesme pièce les mesmes personnes, traitant tantost d'affaires sérieuses, importantes et tragiques et incontinent après de choses communes vaines et comiques, c'est ignorer la condition de la vie des hommes.

Allmählich aber wandten sich die Dinge zu seinen Ungunsten. Corneilles Auftreten um das Jahr 1630 fällt in diese kritische Zeit. Seine ersten Werke sind ihr Bild. Nachdem seine, freilich wunderlichen Versuche in der Tragikomödie mißlungen, macht er sich daran, zwischen dieser und der Tragödie zu vermitteln. Einen solchen Versuch stellt sein Cid vom Jahr 1636 dar, den er selbst noch eine Tragikomödie nennt, aber eine solche, die er ungeschickterweise in die tragische Einheit der vierundzwanzig Stunden gezwängt hat.

Unterdessen war 1635 in Frankreich jener oberste literarische Gerichtshof gegründet worden, die Académie Française. Ihre literarische Kritik war ein Bastard, den der unkritische Enthusiasmus für Seneca mit der unkritischen Interpretation des Aristoteles erzeugt hatte. Und diese akademische Kritik verurteilte den Versuch, den Corneille in seinem Cid gemacht hatte. Der Dichter, dessen künstlerische Selbständigkeit, dessen moralischer Mut, trotzdem er ein begeistertes Publikum hinter sich hatte, der akademischen Opposition nicht gewachsen war, gab nach.

Fürderhin wird Corneille akademische Tragödien schreiben. Der Bewegung, die stark genug war, den Verfasser des Cid mit sich zu reißen, werden auch die übrigen dramatischen Dichter nicht mit Erfolg widerstehen. Zwar geht die Tragikomödie nicht von heute auf morgen unter, aber nach 1650 kommt ihr Name nur noch selten vor. Nicht als ob ihr Geist sich vollständig hätte ertöten lassen. Die klassische Tragödie, die nun allein das Feld behauptet, hat in manchen Punkten tragikomische Allüren. Die Bühne, auf welche diese Tragödie importiert wurde, war eben doch die alte Mysterienbühne, und das Nebeneinander der Dekoration hat auch für die Tragödie bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fortbestanden. Corneilles erste Tragödien, wie Cinna, wurden auf dieser mittelalterlichen Bühne gespielt und machen sich gelegentlich ihre Freiheit zu nutze.

Diese Juxtaposition aber verschwand endgültig als ums Jahr 1650 die Unsitte aufkam, auf der Bühne selbst Plätze für reiche Zuschauer einzurichten. Die vornehmen Herren des Hofes, die da in mehrfacher Reihe den Kulissen entlang saßen, von den Spielenden durch eine Balustrade geschieden, verdeckten die Seitendekorationen. Die wurden somit wertlos. Die kombinierte Szenerie fiel dahin. Die Szene wurde unveränderlich. Sie stellte meistens das Vorzimmer eines Palastes vor, jenes imaginäre Vestibul eines imaginären palais à volonté, in welchem die einzelnen Personen der Tragödie aus unerklärlichen Gründen sich einfinden, um ihre Reden zu halten, zu lieben, zu leiden und innerhalb spätestens vierundzwanzig Stunden zu sterben.

So siegt das Konventionelle, Steife, des falschen Anstands prunkende Gebärde über die spontane Mannigfaltigkeit. Während es der Tragödie nicht gelungen ist, den Geist des mittelalterlichen Dramas vollständig von sich fern zu halten, sucht sie wenigstens durch den auf die Spitze getriebenen äußern Zwang seine Regungen zu bannen. Wir aber wissen heute, daß das alte national-religiöse Theater Frankreichs, das Mysterium, das hier der angeblich antiken Tragödie geopfert wird, mit eben diesem griechischen Theater, das ja auch ein nationales, religiöses war, in seinem innersten Wesen viel mehr verwandt ist, als die anspruchsvolle Tragödie des siebzehnten Jahrhunderts.

Es würde hier zu weit führen, der nie vollständig erlöschenden Opposition gegen diesen falschverstandenen Klassizismus während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts nachzugehen. Ich lasse auch das weinerliche Lustspiel und das bürgerliche Trauerspiel bei Seite — sie haben die Herrschaft der traditionellen Tragödie nicht erschüttert. Das hat erst anno 30 die romantische Schule mit ihrem Drama getan. Die Theorie dieses Dramas hat Viktor Hugo in dem berühmten Manifest verkündet, das er 1827 seinem Cromwell als Einleitung vorausschickte. Er schöpft sie aus Shakespeare. Sie heißt: Le drame qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la littérature actuelle, d. h. das Drama, die eigentliche Dichtungsform der neuern Zeit, sei weder Tragödie noch Komödie, es sei beides, ein Bild des wirklichen Lebens,

mit dem Wechsel der Stimmungen und der Mischung der Stände dieses wirklichen Lebens, und dieses Drama ist frei von äußerem Regelzwang.

Nun, die romantische Schule, die dieses dramaturgische Prinzip verkündete und verwirklichte, sie glaubte für Frankreich etwas vollkommen Neues zu schaffen. Sie hat aber, ohne es zu wissen, nur das Prinzip der nationalen Bühne des Mittelalters wieder erneuert. Der Wechsel der Zeiten ist natürlich an der wiedererstandenen Bühne nicht spurlos vorübergegangen. Dieses Drama hat seinen spezifisch christlichen Charakter verloren; es ist menschlich geworden und sein ideeller Wert ist unserem vermehrten geistigen Können entsprechend höher. Seinem Streben nach Lokalfarbe ist unsere gründlichere Kenntnis der Geschichte zu Hilfe gekommen. Sein ästhetischer Wert ist unvergleichlich größer. Wenn auch gerade der Cromwell Viktor Hugos etwas Monströses hat, das an denselben Fehler des alten Mysteriums erinnert, so ist diesem Fehler das eigentliche romantische Bühnendrama fern geblieben. Das Nebeneinander der Dekoration ist definitiv geschwunden, und unsere Technik sorgt dafür, daß deswegen die szenischen Bewegungen nicht weniger frei sind. Bei all diesem Wechsel ist das Prinzip dasselbe geblieben, das Prinzip, möchte ich sagen, der pietätvollen Darstellurg des Reellen. —

Wenn wir unsern Blick zurückwenden auf die in ungleichem Tempo durchlaufene Bahn von acht Jahrhunderten, so erblicken wir am Anfang das seit dem elften Jahrhundert aus der Liturgie hervorgehende Schauspiel, als dessen höchste Leistung das national-

religiöse Mysterium des fünfzehnten Jahrhunderts erscheint. Dann folgt die Entthronung dieses Dramas und sein langdauernder Kampf mit der vom Renaissancehimmel gefallenen antikisierenden Tragödie. Trotz der Läuterung, die dieser Kampf dem Drama bringt, wird es verbannt, wenn auch nicht, ohne Spuren seines Geistes zu hinterlassen und nicht, ohne aus seiner Verbannung eine stetige Opposition zu leiten. Aber erst nach zwei Jahrhunderten gelingt ihm der Staatsstreich, die Tragödie zu stürzen, und in verjüngter Gestalt zieht es in sein altes Reich wieder ein.

Von dieser höheren geschichtlichen Warte aus erscheinen die zwei Jahrhunderte der Herrschaft der Tragödie in Frankreich als eine Zeit der Buße und Läuterung seiner nationalen Bühne. Und diese Auffassung mag uns mit dem sonst wenig sympathischen Wesen dieser Tragödie versöhnen. Dem neu erstandenen Drama aber möge die Katastrophe des sechzehnten Jahrhunderts in Erinnerung bleiben und es vor neuen Maßlosigkeiten bewahren.

(1886).

Spielmannsgeschichten.

Es war einmal ....

So könnte dieser Bericht beginnen, der von altmodischen Leuten und altmodischer literarischer Unterhaltung handelt, von Kunst und Künstlern, die vor 700 Jahren in Blüte standen, in jener fernen, unwahrscheinlichen Zeit, da man noch nicht wegen Goldminen und Börsenkursen überseeische Kriege führte, sondern wegen des Besitzes des heiligen Grabes zu Jerusalem Roß und Mann übers Meer setzte — da die Völker Europas zu Kreuzzügen, aber nicht zu Minenzügen ausfuhren.

Sie zu diesem Ritt ins alte romantische Land einzuladen, gibt uns zweierlei den Mut. Einmal der vortreffliche Führer, der uns leitet, der Schwabe Wilhelm Hertz, der dieses Spielmannsbuch[1] in die Welt geschickt hat, eine Sammlung altfranzösischer Versnovellen

---

[1]) Im Anschluß an diesen Vortrag wurden aus W. Hertz' Spielmannsbuch 2, Stuttgart, Cotta, 1900, „Die beiden Liebenden", „Der Tänzer unserer lieben Frau", „Aucassin und Nicolette", und „St. Peter und der Spielmann" von Künstlern vorgetragen.

des XII. und XIII. Jahrhunderts in kunstvoller Übertragung. Der sprach- und sagenkundige Verdeutscher dieses Geschichtenbuches, dem Weg und Steg in Altfrankreich vertraut sind wie in Altdeuschland, wird uns führen. Ihm hat, gleich seinem Landsmann Uhland, „der Traum Flügel ins goldene Fabelland" verliehen, so daß er seit vierzig Jahren den alten Sang von Ryland, von Parzival, von Hugdietrich, von Tristan und Isolde neu erklingen läßt. Wie in Uhland, so vereinigt sich in W. Hertz der Forscher mit dem Poeten. Wenn dieser die alten Schöpfungen mittelhochdeutscher oder altfranzösischer Dichtungen in eine reizvolle neuhochdeutsche Form gießt, so begleitet jener, der Forscher, dieses Umschaffen mit der unverdrossenen Arbeit des Philologen, und aus der glücklichen Vereinigung der beiden Können und Temperamente gehen Meisterwerke hervor, die das alte Fabelland zugleich dichterisch verklären und geschichtlich erklären, Werke, welche poetischen und ideengeschichtlichen Wert haben.

Hertz' Übersetzungen bewahren das Versmaß der Urschrift, den rhytmischen Schritt der alten Sprache. Nur von Zeit zu Zeit bringen sie eine kleine, rasch vorübergehende graziöse Veränderung des Taktes. Sie bewahren in der Rede den Duft des alten Lebens. Aber als künstlerischer Interpret, der das moderne Bewußtsein mit diesen alten Fabeleien versöhnen will, erlaubt er sich einige Freiheiten mit seinen Vorlagen. Seine Wiedergabe ist erstens meist eine Kürzung des Originals, dessen behagliche, oft etwas prosaische Breite uns nicht mehr zusagen würde und zweitens gibt Hertz dem für unser

Gefühl bisweilen matten Ausdruck in weiser, leiser Nüancierung etwas mehr Farbe — ohne alle Aufdringlichkeit, da der Kenner dem Künstler zur Seite steht.

So in diesem Spielmannsbuch, das vor vierzehn Jahren zum erstenmal von Hertz ausgesandt worden ist und das nun in der zweiten, vermehrten Auflage die Zahl des neuen Jahrhunderts trägt: ein liebliches Buch, dessen Führung wir uns getrost überlassen dürfen, da es wohl verdient, daß man sich seinetwegen für eine Stunde zusammentut.

Das zweite, was uns ermutigt, Sie heute in diese alte Wunderwelt zu führen, ist der Umstand, daß unsere moderne Welt ihr ja keineswegs feindlich gegenübersteht. Unsere Künstler erfrischen sich gern an dem Jungbrunnen romantischer Sagen und Legenden, wenn sie nicht geradezu als kecke Eroberer das romantische Land sich förmlich unterwerfen, wie Richard Wagner, der, um nur dies eine zu nennen, zur Darstellung der schicksalsmächtigen sündigen Liebe die Geschichte von Tristan und Isolde sich zu eigen gemacht hat: jene alte keltische Sage, jenen letzten Rest einer verschwundenen keltischen Epopöe, der auf den Flügeln der altfranzösischen Dichtung des XII. Jahrhunderts über ganz Europa getragen wurde und dem eine solche Lebenskraft und Lebenswahrheit innewohnt, daß Wagner daraus ein neues Hohelied der Liebe geschaffen hat.

Und ist nicht der Dichter des Grünen Heinrich auch der Verfasser der Sieben Legenden? Sind nicht Rautendelein und Fuhrmann Henschel Kinder desselben Vaters, und nachdem Ger=

hard Hauptmann die schwere Fuhre Henschels unter Dach gebracht, spielt er mit Schluck und Jau?

Diese romantische Fabelwelt, deren Elemente zum großen Teil in graue Vorzeit hinaufreichen und eine tausendjährige Geschichte haben, bevor literarische Kunde von ihnen besteht, ist dem heutigen Menschen vielfach näher, mutet ihn vielfach weniger altmodisch an, als Schöpfungen einer viel jüngeren Vergangenheit, etwa aus jener Zeit, da der Großvater die Großmutter nahm.

Die, welche solche Fabeleien grundsätzlich ablehnen und den Menschen bloß mit dem Brote der reinen Wahrheit nähren wollen, gleichen jenen Wahrheitsfanatikern, die den Kindern keine Märchen erzählen, weil Märchen Lügen seien! Die Kinder aber hungert nach Märchen. Und die Menschheit zieht's unwiderstehlich zur Wunderwelt, welche ihr kein Wahrheitsprotz wegdisputieren kann. So lange es jugendlich empfindende Menschen gibt, werden sie sich an Sagen und Märchen erlaben.

Aufklärung, wissenschaftliche Lebensauffassung, Naturalismus haben die Romantiker weder aus der Welt, noch aus dem einzelnen Individuum vertrieben, und vor allem ist jeder Dichter ein Romantiker. Wenn er ein noch so naturalistisches Wochentagwerk tut — es kommt die romantische Sonntagsstimmung.

Und so lassen Sie es denn heute hier Sonntag sein, damit die Empfehlung zutreffe, welche der Dichter seinem Spielmannsbuch mit auf den Weg gibt:

„So befehle ich denn diese Proben altfranzösischer Erzählerkunst dem Wohlwollen aller derer, welche noch jugendlich genug empfinden, um sich an ihrem schlichten Zauber zu erfreuen.“

Sechzehn solcher Proben hat Hertz hier vereinigt zu einer Sammlung, wie sie nach seiner Meinung ein nordfranzösischer Spielmann ums Jahr 1250 bei sich führen möchte:

Das sagt von Freuden, das von Klagen
Und das von Fest- und Wonnetagen;
Das sagt von Listen und Verrat
Und das von Glück und kühner Tat.
Da hört ihr Schwank und Schelmerei;
Auch Feenmärchen sind dabei.
Jedoch die meisten weit und breit
Erzählen Liebeslust und -Leid.

Da ist von Orpheus die Rede und von Aristoteles von König Artus und vielen anderen sagenhaften bretonischen Fürsten, von Feen und Rittern mit wundersamen Namen und wundersamen Herzen, von frommen Gottesmännern, von fahrenden Schülern und, nicht zum wenigsten, von Spielleuten, denn schon damals sprachen Dichter und sangen Sänger gern von des eigenen Lebens Freuden und Not.

Spielmannskunst und Spielmannsleben — fast jede dieser Geschichten tut ihrer Erwähnung, und nicht die schlechtesten sind geradezu ihrer Verherrlichung gewidmet.

Dabei mag man das Wort „Spiel" im weitesten Sinne verstehen: Zeitvertreib, Augen- und Ohrenlust. Der Spielmann ist der maître de plaisir der mittelalterlichen Gesellschaft, der Mann der Weltfreude, der in diesem irdischen Jammertal, an dessen Ausgang der Feuerschein der Hölle schreckt, für den jocus sorgt, weshalb ihn die Romanen joculatorem, Spaßmacher, nann-

ten, woraus im Altfranzösischen jogleor, neufranzösisch jongleur geworden ist.

Der jogleor ist römisches Erbteil: der berufsmäßige Zeitvertreiber, der åmuseur der römischen Zeit, speziell des galloromischen Volkes. Er ist sein „Künstler", insbesondere auch sein Schauspieler, das heißt sein Possenspieler. Wir begegnen dem Namen joculator als der Bezeichnung eines eigentlichen Künstlerstandes, der den histriones und mimi gleich zu achten sei, zum erstenmal ums Jahr 820, da ein Geistlicher sie „schändliche Gesellen" schilt. Als Musiker traten sie auch das Erbe der berühmten keltischen Harfner und Sänger (Barden) an.

Wie der Name „Künstler" heute noch, vieldeutig, sowohl den genialen Meister des edelsten Könnens ehrend bezeichnet, als auch vom handwerksmäßigen Lustigmacher der Meßbuden geführt wird, so umfaßte einst die Bezeichnung jongleur den ganzen berufsmäßigen öffentlichen Betrieb aller weltlichen Künste. Der jongleur ist der Ahne des modernen Künstlers, ob er nun im Konzertsaal mit Stimme oder Instrument seine Hörer ergötzt, oder im Schauspielhaus mimt, ob er als moderner Rhapsode eigene oder fremde Dichtungen vorträgt oder im Variététheater Couplets singt, Tiere bändigt, salti mortali schlägt, equilibriert, prestidigitiert oder jongliert. In der Standesbezeichnung joculator liegt das alles noch ungeschieden beisammen, wie dies die einfacheren Kulturverhältnisse mit sich brachten. Das Idealbild des altfranzösischen jongleur vereinigt tatsächlich alle diese Künste in einer Person, so in jenem Epos, dessen Held ein

Spielmann namens Daurel ist, der Fidel und Harfe spielt, eigene und fremde Lieder singt und durch seine und seiner Frau Luftsprünge Erstaunen erregt.

In Wirklichkeit wird aber der einzelne jongleur nicht alle diese weltlichen Künste zugleich verstanden haben. Der eine übte als Zauberer Toledaner Magie, der andere ist Springer und Tänzer und weiß den spanischen, den römischen, den champagner Sprung zu tun. Der ist ein Possenspieler, der ein Musiker und Sänger, der ein Geschichtenerzähler (conteur). Oft ist er selbst Dichter seiner Lieder und Erzählungen und nennt sich einen trouveur (troubadour im französischen Süden). Neben dem Spielmann finden wir das Spielweib, die jongleresse.

Vornehme Herren halten joculatores in ihren eigenen Diensten: eine „Künstlerdienerschaft", die von diesem seßhaften Dienst, der sie vom fahrenden Künstlervolk unterschied, den Namen ministrales, menestrels (heute ménétrier) erhalten zu haben scheint. Sie schlossen sich frühzeitig zünftig zusammen, schufen einen Innungsvorstand, welchen sie roy (Spielmannskönig) nannten und traten in einen gewissen sozialen Gegensatz zu ihren fahrenden Kollegen.

Heute bezeichnet ménétrier nur noch den Dorfgeiger, der zum ländlichen Tanze fidelt und jongleur nur noch den Gaukler, bei welcher Bedeutung auch das bretonische „Barde" (barz) schließlich angelangt ist. Die edleren Künste der Rede, des Gesangs, des Saitenspiels sind ihnen entwachsen. Unsere Sänger, Musiker, Schauspieler sehen vielleicht nicht ohne Verwunderung auf die heruntergekommenen Ahnen, Jongleur und Ménétrier, deren

reiches Erbe in ihre Hände gefallen ist und sich hier verhundert- und vertausendfacht hat.

Wie die sündhafte und ungeschulte Laienwelt, so hatte auch die kirchliche Welt der Studierten, der Kleriker, ihre joculatores hervorgebracht: verbummelte Studenten, Rebellen gegen die Zucht der Klosterschule, welche nach dem großen Widersacher Goliath die Goliarden genannt wurden oder wegen ihres unsteten Herumziehens an geistlichen Höfen und Klöstern Clerici vagantes heißen: irreguläre Soldaten der großen geistlichen Armee, Poeten oft und Lumpen zumeist. Dieser geistliche Spielmann, den sein Kleid, seine Tonsur und sein Latein als höheren Standes legitimierten, hat sich gewiß oft genug zu seinen weltlichen Kollegen geschlagen und sein

Meum est propositum in taberna mori

auch auf gut Französisch vor verständnisvollen Laien gesungen.

Bekanntlich ist es die germanische Invasion der Völkerwanderung gewesen, welche der römischen Welt, besonders in Nordfrankreich, ein neues Heldenzeitalter und damit eine nationale Heldendichtung gebracht hat, die sogenannten chansons de geste, deren Zentralfigur der Frankenkaiser Karl der Große und seine zwölf Paladine sind. Dieses nationale französische Epos, das germanischer Herkunft und germanischen Geistes ist, hat ursprünglich, wie das germanische Heldenlied selbst, seine eigenen Sänger gehabt in den kriegerischen Kreisen des Landes, aus welchem es ja hervorgegangen ist. Erst mit der Zeit, als die epische Produktion ermattete (so seit dem Jahre 900), ist die chanson de geste in die Hand

des bürgerlichen Sängers, des Spielmanns, übergegangen. Er trug die Lieder von Kaiser Karl und seinem Neffen Roland weiter durch die Jahrhunderte, und ihm verdanken wir ihre Erhaltung.

Diese Heldenlieder hat Hertz aus seinem „Spielmannsbuch“ ausgeschlossen; sein jongleur ist ein conteur, der sich der Fidel (vielle) nur selten bedient.

Aus drei Ständen setzt sich nach mittelalterlicher Anschauung die Menschheit zusammen: aus Geistlichkeit, Ritterschaft und dem Rest, den sogenannten vilains. und so hat Gott die Welt unter sie verteilt, daß den Rittern das Land, den Geistlichen der Zehnten und den vilains die harte Arbeit zufällt. Nach dieser „Teilung der Erde“, so erzählt ein Schwank, nahte dem Schöpfer eine seltsame Schar, die er übersehen. „Wer sind die?“ fragte er den heiligen Petrus. „Spielleute sind's, welche ihren Anteil an den irdischen Gütern heischen.“

„Was tun?“ spricht Zeus .... „Die Welt ist weggegeben, der Herbst, die Jagd, der Markt ist nicht mehr mein.“

Doch lädt er sie nicht, wie in Schillers Gedicht, in seinen Himmel ein, sondern er weist die Spielleute den reichen Rittern zu, damit diese für sie sorgen. Das ist die „Teilung der Erde“, wie sie der Spielmann des XIII. Jahrhunderts ersann, der an seinen Magen dachte. Der Lohn für seine Künste besteht in reichlicher Verpflegung, Gewändern, Pferden, Empfehlungen, Geld. Der Schloßherr löste wohl auch des Spielmanns Pfänder (les gages) beim Gastwirt aus und von dieser nicht ungewöhnlichen Art der Löhnung scheint sich die heutige

Bezeichnung des Künstlereinkommens als Gage herzuschreiben. Der leichte Gewinn zerrann auch leicht. Ce qui vient de la flûte s'en retourne au tambour. „Argent de ménétrier“ schmilzt in der Hand wie der Schnee.“ Weltlust, Wein, Tanz, Spiel sorgen dafür, daß der Jongleur keine Schätze sammelt. Besonders das Würfelspiel wird ihm verhängnisvoll: „Die Würfel lauern auf den Spielmann“ singt einer, der es weiß (Rustebuef) . . . der Teufel hat einst für einen römischen Senator, der ihm die Seele verschrieben, diese kleinen elfenbeinernen sechsseitigen Dinger hergestellt: Die erste Seite trägt einen Punkt zur Verhöhnung des einen Gottes: die andere zwei Punkte zur Verhöhnung des Herrn und seiner Mutter Maria; die dritte drei Punkte zum Spott der Dreieinigkeit; die vier Punkte lästern die vier Evangelien, die fünf lachen der fünf Wundenmale des Gekreuzigten, und die sechs Punkte sind eine Verhöhnung der sechs Schöpfungstage. So schließt des Spielmanns Knobelbecher einen ganzen Kursus der Gottlosigkeit ein.

Mit Galgenhumor erzählt Einer in muntern Versen, wie er auf seinen Fahrten beim Würfelspiel alles verloren hat und den Rest seiner Bücher verkaufen mußte, um leben zu können. So sei denn jetzt seine Bibliothek über ganz Frankreich zerstreut: sein Vergil sei in Abbeville geblieben, der Cato in Amiens, in Orléans der Donat, das Pater noster in Soissons, der Psalter in Besançon, das Meßbuch habe er in Salins, der salzigen Stadt, vertrunken . . . Dieser lockere Zeisig war, wie man sieht, ein Kleriker, ein Student.

Was Wunder, wenn der Jongleur einen schlechten Ruf hat, der ihm von seinem Publikum in mannigfachen Schimpf- und Spottnamen vorgerückt wird, und daß er mit der Kirche auf gespanntem Fuße lebt. Er ist der Höllenbraten par excellence. „Das Tanzen ist die Messe des Teufels, und der Spielmann ist der Priester, der sie zelebriert." Die Geistlichkeit wird nicht müde, ihm als einem verdorbenen Verderber zu fluchen und ihn auszustoßen aus der christlichen Gesellschaft. Die Kirche erklärt ihn für infam, für ehr- und rechtlos, und unter dem Einflusse des kanonischen Rechts spricht ihm auch das bürgerliche Gesetz die Handlungsfähigkeit ab. Diese Infamierung hat in Frankreich die Jahrhunderte überdauert: Jene Schauspieler, welche 1637 Corneilles Cid kreierten, waren noch bürgerlich und kirchlich ehrlos. Erst 1642 hob eine königliche Verfügung die bürgerliche Infamierung auf. Die kirchliche Rehabilitierung hat dem französischen Schauspieler erst die große Revolution gebracht. Erst sie hat diesem tausendjährigen Zweikampf zwischen Kirche und Spielmann ein Ende gemacht.

An seinen geistlichen Widersachern hat sich der Jongleur mit den scharfen und oft unsaubern Waffen seiner Kunst gerächt. Er hat den Spott unzähliger Satiren und Schwänke auf den kirchlichen Stand gehäuft. Die Helden seiner ausgelassensten Schnurren sind Geistliche. So hatte er die Lacher auf seiner Seite. Dem drohenden Hinweis auf die Hölle, die seiner warte, begegnete er mit dem Scherze, daß der Teufel die Spielleute so wenig wie die Schneider in der Hölle haben wolle. Den Schwank liest man bei Hertz: St. Peter und der Spielmann.

Spielleute und Geistlichkeit sind die beiden Pole des mittelalterlichen Gottesstaates, zwei feindliche Heerlager, die sich unaufhörlich befehden. Überläufer gibt es auf beiden Seiten; doch gingen wohl mehr Kleriker zu den Spielleuten über, als Spielleute Buße taten und gar ins Kloster traten, wie der „Tänzer unserer lieben Frau". (Spielmannsbuch, Seite 236.)

Das Mittelalter ist eine Zeit der Extreme. Die hochgespannten gottesstaatlichen Forderungen, welche das ganze irdische Leben als sündhaft in den Frondienst der kirchlichen Weltflucht zwingen wollten, führten zu ungebärdigen wilden Äußerungen der gebundenen Lebenstriebe. Die gewalttätige Lehre der Weltflucht rief mächtigen Explosionen der Weltfreude. Die starren kirchlichen Formen riefen unehrerbietiger Parodie und weckten auch das Verlangen nach einem freieren, innerlichen Gottesdienste.

Nie sind die gottesdienstlichen Formen respektloser parodiert worden als eben in diesen kirchlichen Zeiten; doch gibt unser Spielmannsbuch keine Veranlassung, davon zu reden. Wohl aber davon, daß die Glaubenslehre mittelalterlicher Legenden vielfach die kirchlichen Schranken durchbricht und von einer freieren Frömmigkeit weiß, welche besonders der Mutter Gottes gilt. Da lesen wir die Bußlegende vom „Ritter mit dem Fäßlein":

Es ist die Geschichte eines Raubritters, der wild und grausam ist, wie Robert der Teufel:

Ihn kümmerte die Christenpflicht
Der Messe und der Predigt nicht.

Eben ist es Karfreitag. Er gibt seinen zitternden Dienern den Befehl, Wildpret zu rüsten . . . Denn er

hält auch nicht das heiligste Fastengebot. Dann zieht er mit seinen Mannen zu einem Jagd- und Raubzug aus. Während diese im tiefen Tann in die Kapelle eines greisen Einsiedlers treten, steht er, über die Betbrüder fluchend, vor der Kirchentür, weist mit gotteslästerlichen Reden jeden frommen Zuspruch von sich, läßt sich aber schließlich dazu bestimmen, für den gebrechlichen Klausner bei der nahen Quelle mit einem Fäßchen Wasser zu holen. Doch durch den offenen Spund des Fäßchens dringt kein Wasser, wie sehr er es auch in den Strudel taucht, und nun schwört der Gewalttätige knirschend, daß er nicht rasten werde, bis er die Füllung erzwungen:

Er ging mit zornerglühten Wangen,
Das Fäßlein um den Hals gehangen.
Nichts nahm er mit, nicht Geld noch Pfand,
Als nur am Leibe sein Gewand.
So zog er hin durch Wald und Feld,
Verlassen, in die weite Welt.
Bei Tag und Nacht und spät und frühe
Ward ihm nur Ärger, Hast und Mühe.
Er taucht in jedes Wässerlein,
In jeden Strom sein Fäßchen ein;
Doch wann und wo er's auch erprobt,
Es ist umsonst, wie sehr er tobt.

Ein Jahr lang wanderte er durch alle Länder. Wieder wird's Karfreitag, da führt ihn sein Weg zur Kapelle zurück, und nun rühren die selbstlosen Klagen des alten Klausners sein grimmes Herz:

Der Reue Wehn, die ihn bedrängen,
Sie drohen, ihm die Brust zu sprengen...
Und sieh, — aus seiner Reue Quell
Stieg eine Träne groß und hell

Vom Herzen in die Augenlider;
Der Tropfen fiel ins Fäßlein nieder,
Und von dem Tropfen ward es voll,
So daß es strömend überquoll. —

Diese Träne der Reue eröffnet dem Sünder das Paradies.

Der Ritter hat alle kirchlichen Formen mit Füßen getreten — ein Augenblick der Liebe und Reue macht alles wett. Diese Legende und diejenige vom „Tänzer unserer lieben Frau“ erinnern an das Wort des Apostels: Wenn ich mit Menschen- und Engelszungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle. Diese armen Sünder hatten der Liebe, und die ungewöhnliche Art ihres Gottesdienstes klang besser als das tönende Erz kirchlicher Formen.

Vor der mittelalterlichen Kirchenlehre ist alle irdische Liebe sündhaft. Nicht Liebe, sondern Jungfräulichkeit ist des Himmels Wille. Die kirchliche Armee war ehelos. Die Geschichte vom Sündenfall lehrte, daß durch das Weib die Sünde in die Welt gekommen. Das starre asketische Christentum warnte vor dem Weib, klagte es an, wie der Buddhismus. Auf diesem Boden sprießt die frauenfeindliche Literatur des Mittelalters, die besonders von den ehelosen Klerikern gepflegt wird. In tausendstimmigem Chor berichtet uns das Mittelalter von der Treulosigkeit, Falschheit, Lüsternheit, Verschlagenheit des Weibes, in meist unfeinen Geschichten, ob sie nun der Prediger in erbaulicher Gestaltung in seine geistliche Unterweisung verwob oder der weltliche Dichter sie zu heiterer Unterhaltung oder schlimmer Rache zu

einem Schwank reimte. Und der Schwank war dem Spielmann besonders willkommen, wenn darin ein Geistlicher die Kosten der Weiberlist bestritt.

Diese nämliche Zeit asketischer Frauenfeindlichkeit ist auch die Zeit des Minnesangs, der begeistertsten Huldigung an das Weib, dessen Liebe als die Blüte des Daseins, als Anfang und Ende aller großen Taten gepriesen wird. Und so mächtig bricht in diesen Minnedichtungen die Weltlust durch, daß die Liebeserklärung sich mit der Herausforderung von Himmel und Hölle verbindet und zur Gotteslästerung wird. Diese Liebeserklärung geht übrigens meistens von der Frau aus — wohl ein Erbteil der Rolle, welche Eva in der Kirchenlehre spielt. Das Feuer der Leidenschaft, auch der illegitimen, loht durch diese weltfreudigen, heitern oder tragischen Erzählungen und machte sie oft zu Schicksalsbüchern für die Leser: Francesca von Rimini und Paolo haben es erfahren.

So zeigt das Mittelalter in seiner widerspruchsvollen Stellung zur Frau den ewigen Kontrast der Liebe, die hier entwürdigt und dort erhöht, die dem einen eine Beraterin der Schwachheit und der Erniedrigung wird und dem andern eine Führerin auf dem Wege der Erhebung und des Glücks.

Für beides gibt das „Spielmannsbuch“ in dreizehn Liebeserzählungen Beispiele: in drei Schwänken (Aristoteles, der Sperber, der arme Schüler) und zehn romantischen Herzensgeschichten.

Der erste dieser Schwänke erzählt, wie Aristoteles der Weiberlist zum Opfer gefallen sei. Zu Aristoteles, den

das Mittelalter nur vom Hörensagen kennt, staunt es, als zum Born aller menschlichen Wissenschaft empor. Er ist der greise Gelehrte, der vom grauen Altertum herüber die Welt überblickt. Diese ehrwürdige Figur mußte einem lustigen Kleriker wie geschaffen erscheinen, um an ihr die Wahrheit zu zeigen, daß Alter nicht vor Torheit schützt. So berichtet denn der Schwank:

Aristoteles machte einst König Alexander darüber Vorwürfe, daß er mitten in seinem Siegeslauf um der Liebe zu einem Mädchen willen seiner großen Aufgabe untreu werde und „verliege". Das ebenso sinnreiche wie reizende Jungfräulein verspricht dem betrübten König Alexander, den unwillkommenen Moralprediger zum Schweigen zu bringen.

„Seid morgen frühe wach und späht
Von diesem Turme nach dem Garten:
Ein feines Spiel wird Euer warten."

Beim Grauen des folgenden Tages wandelt das Mädchen in leichtem Morgenkleide, mit wallendem Haar, unbeschuht durch die Blumen des Gartens.

In Lilienschein und Rosenduft
Erblüht ihr Antlitz klar und mild,
Und fehllos war ihr ganzes Bild.
Ihr blondes Haar schnürt kein Gebände,
In Flechten hängt es bis zur Lende.
Sie wandelt so in eigner Zier
Mit bloßen Füßen durchs Revier.

Ein Liebeslied summend, flicht sie einen Myrtenkranz. Aristoteles, noch oder schon über seinen Büchern sitzend, hört und sieht die Liebliche. Sein altes Herz erwacht.

Wie von ungefähr wandelt die Maid an seinem niedern Fenster vorüber,

> Und er vom Zauber übermannt,
> Er faßte keck sie beim Gewand.

Sie heuchelt Schrecken, dann lauscht sie seinen Liebeserklärungen. .... Ob er es auch ernst meine und zu einem unwiderleglichen Beweise seiner Hingebung bereit sei?

> „Denn etwas Art'ges fällt mir ein:
> Sagt selbst, wie reizend müßt es sein,
> Wenn ich durch dieses Gartens Mitte
> Ein kleines Weilchen auf Euch ritte!
> Ich will's! Ihr dürft mir's nicht versagen.
> Auch einen Sattel sollt Ihr tragen:
> Dann reit ich stattlich wie ein Held." —
> Und der Gelehrteste der Welt,
> Seht hin, er kann nicht widerstehn,
> Läßt alles über sich ergehn;
> Die Liebe wandelt ihn zum Pferde.
> Er duckte langsam sich zur Erde;
> Ein Sattel kam auf seinen Rücken,
> So wie sie Frauenzelter schmücken;
> Dann kroch er, als die Schöne saß,
> Auf Knie'n und Händen durch das Gras.
> Doch sie mit voller Stimme sang,
> Daß hell es durch den Garten klang.

Alexander hört's und sieht's vom Fenster aus:

> „Ei Meister," rief er, „welche Sitten!
> Ich glaub, Ihr werdet da geritten.
> Wahrhaftig, seid Ihr noch bei Sinn?
> Wo kam's mit Eurer Weisheit hin?"

Beschämt, aber nicht verlegen, antwortet der Meister:

Zeigt Euch nicht meine Torheit, wie recht ich hatte
. . . . Vor den Garnen
Der Minne sorgend Euch zu warnen?"

Ich habe zu meinen Lehren nun das Beispiel gefügt. Aber zu weiteren Dozieren fehlt ihm nun doch die nötige Autorität.

So travestiert in naiver Unehrerbietigkeit die mittelalterliche Phantasie die Respektspersonen des Altertums. Der in des Wortes verwegenster Bedeutung „berittene" Aristoteles gehört zu den Lieblingsgegenständen der bildenden Künste jener Jahrhunderte und prangt als schalkhafte Warnung unter den Skulpturen des Portals oder des Innern mancher Kathedrale diesseits und jenseits des Rheins. —

Von der Romantik anderer Erzählungen mag die Novelle Eliduc eine Vorstellung geben:

Ein König der Bretagne hatte einst einen tapferen, vertrauten Ritter namens Eliduc. Neider verleumdeten ihn indessen, und, unglücklich über die Ungnade seines königlichen Herrn, beschloß Eliduc, in die Fremde, übers Meer nach England zu gehen. Er nimmt Abschied von seiner geliebten Gattin. In England hört er, daß der König von Exeter von einem Nachbarn mit Krieg überzogen worden sei, weil er diesem Nachbarn die Hand seiner schönen Tochter Guilliadun verweigerte. Eliduc bietet dem König von Exeter seine Dienste an, der mit seiner Hilfe über den Nachbarn siegt. Beglückt verlangt Guilliadun den fremden Ritter zu sehen, der sie von dem lästigen Bewerber befreit hat. Sie sieht ihn, gewinnt ihn lieb und gesteht ihm ihre Neigung:

„Ich lieb auf Erden Euch allein;
Ihr sollt mein Herr und Gatte sein."

Der hohe Liebreiz des Mädchens bezaubert ihn; sein Herz kämpft einen schweren Kampf zwischen Pflicht und Neigung. Er hat nicht den Mut, zu gestehen, daß daheim ein Weib seiner harrt. Er verlangt nur Aufschub.

Sie boten sich ihr Wort zum Pfand,
Und heimlich ruhte Hand in Hand.
Nach Hause ging Herr Elidüc
In der erfüllten Sehnsucht Glück.
Er kam nun oft, der Maid zu dienen,
Und große Lust war unter ihnen.
Doch rein blieb ihrer Herzen Bund,
Und keins tat kühn're Wünsche kund,
Als auf des andern Wort zu lauschen
Und Liebesschwüre auszutauschen.

Da kommen aus der Bretagne Boten, welche Eliduc in Gnaden zu seinem König zurückrufen, der in Kriegsnot ist. Er muß gehen. Das Königskind Guilliadun ist darüber verzweifelt. Ohnmächtig sinkt sie zu Boden. Er hebt sie auf, sucht sie zu trösten:

„Du bist mein Leben und mein Tod
Mein Trost in aller Erdennot . . ."

Sie aber kennt keinen andern Trost, als mit ihm zu gehen:

„Das Fräulein sprach: „Bleibst Du nicht hier,
So nimm mich mit! Ich geh mit Dir!
Und tust Du's nicht, so töt' ich mich,
Wo find' ich Freuden ohne Dich?"

Er gibt nach, und bald trägt sie ein Schiff über das Meer. Doch erhebt sich angesichts der bretonischen Küste

ein schrecklicher Sturm und droht ihnen Untergang. Ein Matrose wendet sich gegen Eliduc und ruft: „Um Euretwillen müssen wir untergehen: denn obwohl Ihr zu Hause ein eheliches Weib habt, führt Ihr eine andere mit Euch. Die wollen wir ins Meer werfen, um uns zu retten.“ Als Guilliadun diese Worte hört, fällt sie leblos zu Boden. Eliduc ergreift mit starker Hand das Steuer und zwingt das Schiff ans Land, ganz in der Nähe seines Schlosses. Die Leiche des unglücklichen Mädchens läßt er nach einem benachbarten Waldkirchlein bringen, wo er ihr vor dem Altar eine vorläufige Ruhestätte bereitet. Dann betritt er sein Haus; düster und schweigsam steht er vor seiner ihn herzlich bewillkommnenden Gattin. Täglich geht er nach dem Waldkirchlein zu weinen, zu beten; er kann sich am Anblick der Entschlafenen nicht satt sehen und wundert sich darüber, wie sie noch im Tode blühend aussieht.

Die besorgte Gattin, der sein trauriges Wesen unerklärlich ist, läßt seine täglichen Gänge auskundschaften. Sie selbst betritt in seiner Abwesenheit das Kirchlein mit einem treuen Knappen. Sie sieht die Tote und begreift alles. Sie verzeiht auch alles angesichts der leblosen Lieblichkeit;

„Sie ist so hold, mich wundert's nicht,
Daß ihm das Herz vor Kummer bricht.
In Lieb' und Mitleid muß ich klagen:
Das Glück entschwand aus meinen Tagen.“
Sie setzt sich nieder aufs Gestein,
Und jammert um das Mägdelein.

So beweint sie ihre Rivalin. Da huscht ein Wiesel über die Entseelte. Der Knappe schlägt mit dem Stock

nach ihm und tötet es. Es erscheint ein zweites Wiesel und wie dieses das erste tot findet, eilt es nach dem Wald und kehrt mit einer roten Blume zurück, welche es dem toten Gefährten in den Mund legt und ihn dadurch zum Leben zurückruft. Die erstaunte Gattin hebt die rote Blume auf und legt sie zwischen die Lippen der toten Maid.

Diese öffnet die Augen, seufzt und sagt: „Mein Gott, wie habe ich lange geschlafen.“ Sie erzählt der teilnehmenden Dame ihre Geschichte und bricht in leidenschaftliche Klagen über Eliducs Verrat aus . . . „Ihr tut ihm Unrecht“, erwidert die Andere, „glaubt mir. Ich bin seine Gattin.

In Trübsinn geht er Nacht und Tag,
Wie jeder Euch bezeugen mag.
Die Wahrheit ist: er glaubt Euch tot,
Drum trauert er in Herzensnot.
. . . . Mein Trost im Leid
Ist, daß Ihr nun am Leben seid.
Kommt, holdes Kind! Ich nehm' Euch mit
Und sag ihn seines Wortes quitt.
Nur Euch gehört er: nehmt ihn hin!
Ich will hinweg ins Kloster ziehn.“

Und so tut sie. Eliduc führt Guilliadun als neue Gattin heim.

Drauf lebten beide manches Jahr
In Herzensliebe treu und wahr.

Dann entsagten auch sie der Welt. Eliduc baute sich ein Kloster und als er sich dahin zurückzog, empfahl er Guilliadun seiner ersten Gattin. Die nimmt sie in ihren Konvent als liebe Schwester auf, unterwies sie im Gottesdienst:

Die Frauen beteten fortan
Vereint für den geliebten Mann,

und alle drei hatten ein seliges Ende. —

Das ist ein kleiner Roman in 1200 Versen, ursprünglich wohl ein heidnisches Märchen, das hier in christlicher Fassung vorliegt und welches das Schneewittchenmotiv mit demjenigen der Doppelliebe verbindet.

Andere dieser Novellen (Lanval, Guingamor) erzählen von Erdenmenschen, welchen die Liebe einer Fee zuteil wird. Ihre Helden werden in die zeitlose Welt der ewigen Jugend, ins selige Mädchenland entrückt, dessen Gäste nicht ungestraft in unsere sterbliche Welt zurückkehren. Den tragischen Leidenschaftsbund einer irdischen Frau mit einem geheimnisvollen Ritter aus dem Jenseits besingen Tydorel und Yonec.

In diesen Erzählungen spielen übernatürliche Mächte in die Herzensschicksale der leidenschaftlich bewegten Menschenkinder.

Nur zwei der zehn Liebesnovellen sind ganz ohne märchenhafte Zutat. Frêne, deren Gegenstand an die Griseldissage erinnert und „der bunte Zelter“, jene anmutige Geschichte vom Pferde, das dem alten Freier die Braut entführt und sie dem jungen bringt, dem ihr Herz und Wort gehört. J. V. Widmann hat sie neulich als kleines Epos in „Verse-Filigran-gefaßt“ und es dem nämlichen reizenden Bändchen „Jung und Alt“ (1897) einverleibt, dem der „greise Paris“ angehört, der gegenwärtig über die Bretter unseres Stadttheaters geht:

Ein alt Histörchen ist es nur,
Doch ein Juwel. Ich kann's nicht lassen,

Bis mir gelungen, es à jour
In Verse-Filigran zu fassen.

Meist sind die Verfasser solcher mittelalterlichen Dichtungen für uns verschollen, doch kennen wir wenigstens den Kleriker mit Namen, der um 1230 den Schwank vom „berittenen Aristoteles“ reimte, Henri d'Andeli; wir wissen, daß Hugo, der Dichter des „bunten Zelter“ ein Spielmannskönig war und wissen auch, daß ein halbes Dutzend der romantischsten Novellen des Spielmannsbuches, wie Eliduc, von einer Frau herrühren, der ältesten Dichterin Frankreichs, Marie mit Namen.

Marie lebte in England, ein Jahrhundert nach der Eroberung Englands durch die französischen Normannen. Doch stammt sie aus der Isle-de-France und heißt deshalb mit ihren eigenen Worten Marie de France. Sie verfaßte diese Novellen um 1170, als Mitglied der Londoner höfischen Gesellschaft, welche damals ganz französisch war und an deren Spitze König Heinrich II., Plantagenêt, stand. Heinrich II. widmet denn auch Marie ihr Novellenbuch. Über die Lebensumstände der geistig hervorragenden Frau wissen wir garnichts: sie lebt nur in ihren Werken.

Die Geschichten, welche diese altfranzösischen Poeten in Verse bringen, sind zumeist nicht von ihnen erfunden, sondern gingen längst im Munde der Menschen um, und begegnen uns häufig auch in viel ältern Aufzeichnungen. Woher stammen diese bunten, tragischen oder heitern, feinen oder ungeschlachten Erzählungsstoffe?

Manches, was Frankreich davon mit andern Ländern gemein hat, mag uraltes gemeinsames Eigentum der

arischen Völker sein, so die Geschichte vom Reittier, das dem greisen Bräutigam das Bräutchen entführt, die sich auch im griechisch-römischen Altertum findet. Anderes ist durch die gelehrte Überlieferung, durch die Kleriker, z. B. aus Ovid, in die mittelalterliche Fabelwelt gedrungen, wie die Orpheussage.

Viele Erzählungsstoffe sind einheimisch, französischen Ursprungs, besonders unter den Schwänken und Legenden (der Tänzer unserer lieben Frau; der Ritter mit dem Fäßlein; St. Peter und der Spielmann) und sind von Frankreich aus in die übrigen Länder gewandert (der arme Schüler), hauptsächlich auf den Pilgerstraßen. In den Pilgerzügen fluten die Völker im Mittelalter periodisch und friedlich zusammen. Man denke nur an die französischen Pilgerscharen, welche über die Alpen nach Rom, oder über die Pyrenäen nach St. Jago in Galizien zogen und die immer von Spielleuten begleitet waren. Die Pilgerstraßen sind die alten literarischen Verkehrswege, und in den Herbergen von Paris bis Rom oder bis St. Jago de Compostella erklingt das französische Spielmannslied.

Auf diesen Pilgerstraßen sind natürlich nicht nur französische Erzählungsstoffe ins Ausland, es sind auch fremde Stoffe nach Frankreich gekommen. Während Jahrhunderten fand auf diese Weise ein unscheinbarer, aber nachhaltiger Austausch unter den Völkern Europas statt und schuf eine jüngere Gemeinsamkeit epischen Besitzes.

Auch der Orient, die Araber, ja Persien und Indien sind bei diesem Austausch beteiligt, und zur volkstümlichen mündlichen Sagenwanderung gesellt sich die ge-

lehrte schriftliche, die durch den Mund der Kleriker auch Volksgut schaffen kann. Es wird der Sagenforschung, der Mythographie, wol nie gelingen, die viel verschlungenen Fäden dieses epischen Gespinstes zu entwirren und endgültig auf die Frage zu antworten, woher die einzelnen weit verbreiteten Sagenmotive stammen, ob sie von einem Land zum andern gewandert oder unabhängig an verschiedenen Orten entstanden sind. Daß ein hochgestellter Mann sich durch Weiberlist zum Pferde wandeln und satteln läßt, das erzählen auch alte indische Fabelbücher. Ob deshalb das Grundmotiv des Aristotelesschwankes aus Indien stammt? Die einen verneinen es, ich möchte es mit den andern bejahen, ebenso wie ich auch glaube, daß das Gerippe des Schwankes „Der Sperber" (eine untreue Frau täuscht sowohl den Gatten, als den Liebhaber) indischer Herkunft ist. —

Im eigenen Lande wohnten die Franzosen mit einem keltischen Volke, den Bretonen, zusammen, einem sagen- und liederreichen Stamme. Bretonische Harfner brachten den Franzosen das bretonische Lied, lai geheißen, Melodien und Text, einen lyrischen Text, zu dessen Verständnis eine in Prosa gehaltene Erzählung, l'aventure, le conte, vorausgeschickt wurde.

So drang früh bretonischer Sagenstoff, zumeist romantische Märchen mit einer neuen tieferen Auffassung der Liebe als einer schicksalsmächtigen Leidenschaft eigenen Rechtes, nach der Normandie, nach Frankreich, und harrte hier neuer, literarischer Gestaltung.

Da brachte die zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts zwei mächtige politische Ereignisse, einer neuen Völker-

wanderung vergleichbar: die Eroberung Englands durch die Franzosen und die Kreuzzüge, einen Vorstoß nach Norden und nach Osten. Diese beiden Ereignisse, welche die keltische Welt und den Orient aufwühlten, befruchteten die latenten literarischen Beziehungen, die seit Jahrhunderten zwischen Franzosen einerseits und den Kelten und Orientalen andererseits bestanden. Sie schufen durch die innige Berührung dieser verschiedenen Kulturen eine Neubelebung und Vermehrung des keltischen und orientalischen Sagenmaterials in Frankreich. Die aus diesen Kämpfen hervorgegangene ritterlich-höfische Gesellschaft machte sich diese fremden Sagenstoffe zu eigen, schuf sie um und erfüllte sie mit ihren eigenen Idealen, französisierte sie. Die aventures der bretonischen lais scheinen die Franzosen besonders gefesselt zu haben. Ihre Dichter setzten sie in französische Reime und machten Balladen daraus, Versnovellen, die dann den Namen lais bretons erhielten. Aus den lais erwuchsen auch Romane, wie z. B. Parzival.

Eine hervorragende Rolle in dieser bretonischen Renaissance Frankreichs spielt die Frau, die bereits genannt worden ist, Marie de France, wie vier Jahrhunderte später in der italienischen Renaissance Frankreichs wieder eine Novellistin hervortritt, Margareta von Navarra. Marie de France verdanken wir die hübschesten lais bretons und sie erklärt ausdrücklich, daß sie die aventures berühmter bretonischer Lieder in Verse bringe.

Doch nicht nur diese bretonische Renaissance, sondern auch der Orient, das eroberte Byzanz, hat etwas zum Spielmannsbuch beigesteuert: das letzte Stück, last not

least, die chantefable von Aucassin und Nicolette, ein Kleinod, einzigartig in seiner Komposition, von ungewöhnlicher Frische und Feinheit des poetischen Empfindens und Ausdrucks. Es ist die Geschichte zweier junger Fürstenkinder, die sich lieben; über alles, kindisch, närrisch, das heißt eben wahr lieben; die das Verhängnis trennt, die sich suchen und finden: eine spätgriechische Geschichte, welche in verschiedenen Versionen (Floire und Blanchefleur) im Abendland umging. Die Fassung, in welcher unsere Novelle sie zeigt, scheint um 1200 ein Franzose heimgebracht zu haben, den sie in überseeischer Gefangenschaft einst getröstet hatte. Ob er sie selbst oder wer sonst sie in diese reizvolle sprachliche Form gegossen hat, wissen wir nicht. Jedenfalls gehört der Dichter dem französischen Norden, der Picardie, an. Nicolette ist ein Name griechischer Herkunft; Aucassin scheint der arabische Personenname Al-Kasim zu sein.

Die Erzählung bewegt sich abwechselnd in Versen und in Prosa (Chantefable), eine Mischung, welche in der ganzen erhaltenen, altfranzösischen Literatur nicht wiederkehrt und welche an die Epik der Orientalen, Araber, Perser, Inder und auch der Kelten erinnert, aber ungleich kunstvoller ist: „Schmuck das Wort und süß der Sang". Die Prosa ist zum dialogischen Vortrag, die Verse sind zum Singen bestimmt, und die Noten sind in der Handschrift des XIII. Jahrhunderts erhalten. Indessen würde die einförmige, nach je zwei Versen sich wiederholende melodische Formel den modernen Hörer rasch ermüden und würde der rezitative Vortrag, von der Fidel begleitet, dem verwöhnten Ohr

als eine Armseligkeit erscheinen und der schmucken Historie heute Unrecht tun.

Doch macht vielleicht ein moderner Komponist wieder einen Versuch mit dem Stoff. Es sind über hundert Jahre her, seit Grétry die Musik zu Sedaines Aucassin-Libretto geschrieben hat. Daß der Stoff auch Dramatiker angezogen hat, ist selbstverständlich. Platens „Treue um Treue" ist nun auch schon 75 Jahre alt.

Dieses altfranzösische Spielmannsbuch führt uns in eine Zeit wunderbarer literarischer Blüte, eine Zeit, da die Literatur Europas in Frankreich „gemacht" wurde. Orient und Okzident reichten sich in Frankreich die Hände. Frankreich war der literarische Schmelztiegel, zu welchem die Völker das Rohmaterial ihrer epischen Dichtungen brachten. Hier wurden diese Barren fremden literarischen Metalls in Münzen geprägt. Mit französischem Stempel versehen, kursierten sie durch alle Länder. Die Franzosen waren im XII. und XIII. Jahrhundert die Münzer der europäischen Literatur. Sie gaben den Dingen die universelle künstlerische Form, in welcher dieselben Gemeingut der Kulturvölker geworden sind. Sie haben, was die einzelnen Völker in der Stille geschaffen, auf den literarischen Weltmarkt gebracht, auf welchem sie jederzeit mehr als Umformer und Händler, denn als Produzenten aufgetreten sind.

Indien, das griechisch-römische Altertum, Byzanz, die Kelten, sie alle haben zu diesem französischen Spielmannsbuch beigesteuert, das also ein kosmopolitisches Buch ist und dessen Bühne zudem nicht nur diese irdische Welt, sondern auch das Jenseits umfaßt.

Und nun — so heißt es bei J. V. Widmann —

Und nun — mit Vorsatz unmodern, —
Eröffn' ich die romant'sche Bühne.
Naturalismus bleibt ihr fern,
Das heißt: der neu entdeckte, grüne.
Und dennoch aus der Wahrheit Kraft
Ist diese Dichtung auch entsprossen.
In ihr auch quillt des Lebens Saft.
Versucht! Geehrte Zeitgenossen!

(1900).

Die Bibliothek Petrarca's.

Das Mittelalter kannte keine öffentlichen Bibliotheken. Der Gedanke solcher im Dienste der Allgemeinheit stehender Büchersammlungen, welche heute Fundamente unserer Geistesarbeit geworden sind, hat, wie so viele Ideen, in welchen die moderne Kultur ruht, seinen frühesten Vertreter in jenem Manne gefunden, den man nicht mit Unrecht den ersten modernen Menschen genannt hat: in Francesco Petrarca.

Von Mailand aus, wo er seit 1353 als Gast der Visconti wohnte, sehnte sich Petrarca fort. Krieg umtobte und die Pest umschlich dort sein Haus (1361). Unter wechselnden Plänen richtete er schließlich seinen Blick auf Venedig, wo er, der Sechziger, eine ruhigere und sichere Wohnstätte zu finden hoffte. Für den Fall, daß ihm die Republik von San Marco für den Rest seiner Tage eine Wohnung schenkte, bot er ihr 1362 das Erbe seiner Büchersammlung an. Und zwar unter der Bedingung, daß die Bücher nie verkauft und nicht verzettelt würden, sondern immer in einem besonderen Raume aufbewahrt blieben, geschützt gegen Feuer und Regen, „zum Genuß

und Nutzen der Literaten und Gebildeten der Stadt." Er gab dabei der Hoffnung Ausdruck, daß mit der Zeit auf Staatskosten neue Bücher hinzugefügt würden und daß auch Privatleute, seinem Beispiele folgend, durch letztwillige Verfügung die Bibliothek bedächten, so daß daraus eine große und berühmte Büchersammlung sich bilde, wie deren das Altertum besessen habe und wie sie einem Staate zum großen Ruhme gereichen müßten. Wie stolz werde er darauf sein dürfen, den Grundstein zu einem solchen kostbaren Gute gelegt zu haben.

Der große Rat der Republik nahm am 4. September 1362 Petrarcas Anerbieten dankbar an, gewährte ihm lebenslängliche Wohnung in einem Palast der Riva degli Schiavoni, und es wurden die Mittel zur Unterbringung der Bücher bewilligt.

Ungefähr fünf Jahre wohnte Petrarca in Venedig. Zu Ende 1367 siedelte er nach Padua über, mit dessen Herrscherfamilie, den Carrara, ihn Freundschaft verband. Und 1369 bezog er, mit seinen Büchern, sein neugebautes Heim im benachbarten Arquà in den euganeischen Hügeln, eine Villegiatur, welche am Ende seiner Laufbahn steht, wie die von Vaucluse an ihrem Anfang.

In Venedig vermißte Petrarca, der Naturfreund, die Reize einer ländlichen Umgebung. Unerquickliche wissenschaftliche Streitigkeiten traten zu andern Unannehmlichkeiten, welche ihm den Aufenthalt in der Lagunenstadt entleideten. So schied er verstimmt; aber Venedig hielt ihm seine Wohnung zur Verfügung und sie hat ihn vorübergehend auch später wieder beherbergt.

Im Jahre 1374 starb er zu Arquà: seine Freunde

fanden ihn eines Morgens leblos an seinem Arbeitstische, das Haupt auf dem Buche ruhend, über dessen Studium er für immer entschlafen war.

Venedig, mit welchem der Herrscher von Padua damals im Kriege lag, kam nicht in den Besitz der Bücher des verstorbenen Gelehrten. Einige Jahre blieben sie noch vereinigt. Dann zog Francesco da Carrara einen Teil an sich; der Rest wurde verkauft und zerstreute sich nach allen Richtungen,

1388 entriß der Tyrann von Mailand, Giangaleazzo Visconti, dem Carrara die Herrschaft über Padua und mit den Schätzen des Padovaner Palastes wanderten auch die von Carrara behaltenen Bücher Petrarcas nach Pavia. Von hier kamen sie, ein Jahrhundert später, nach Frankreich, als Beute des siegreichen Feldzuges Ludwigs XII. (1499). Heute beherbergt sie die französische Nationalbibliothek.

25 Manuskripte der Pariser Sammlung sind heute als aus dem Besitze Petrarcas stammend erwiesen; 7 andere sind in der Vaticana erkannt; in Troyes, Padua, Florenz und Mailand ist je eines nachgewiesen und die Marciana zu Venedig, deren Grundstock von Rechtswegen der ganze Bücherschatz Petrarcas bilden sollte, scheint auch nur e i n Stück desselben zu besitzen.

Hoffentlich gelingt es der Forschung, die Zahl der Entdeckungen hier noch erheblich zu vermehren, denn diese 37 Handschriften bilden nur einen kleinen Teil der Büchersammlung, die Petrarca bei seinem Tode hinterließ und deren Umfang wir annähernd aus den Angaben seiner Briefe und den Citaten seiner gelehrten Werke schätzen können.

Danach besaß er die lateinischen Dichter und Prosaiker, welche dem Mittelalter vertraut sind. Er kannte und besaß überdies Catull, während ihm eine direkte Kenntnis von Tibull und Lucrez abging. Er hatte von Cicero die Briefe an Atticus und Quintus, die er selbst einst entdeckt und deren Erhaltung wir ihm verdanken. Tacitus, an dessen Lektüre sein Freund Boccaccio sich ergötzte, scheint ihm seltsamerweise fremd geblieben zu sein. An griechischen Büchern besaß er einzelne Werke des Plato und Aristoteles, den Homer und die Historiker Josephus und Euseb. Die Kirchenväter waren bei ihm reich, die zeitgenössischen lateinischen und vulgären Autoren nur spärlich vertreten. Erst in späteren Jahren kam er in den Besitz einer Divina Commedia und eines Decameron.

Petrarca hatte die Gewohnheit, seine Bücher mit Randbemerkungen zu versehen. Einzelnen derselben hat er intime Nachrichten über sein Leben anvertraut. Dies hat zu ihrer Wiedererkennung nach Jahrhunderten geführt und die Entdeckung zugleich zu einer besonders wertvollen gemacht.

Wir verdanken diesen Gewinn fast ganz Pierre de Nolhac, dem glücklichen Erforscher der Renaissanceliteratur, der von seinen Italienfahrten nicht nur gelehrte Bücher, sondern auch reizende Verse nach Hause bringt. Er ist Poet und Forscher zugleich, ohne daß der Dichter die Arbeit des Forschers auf Abwege lockte. Das Buch, in welchem de Nolhac seine Studien über Petrarcas Bibliothek niedergelegt hat[1]), ist eine Musterleistung ausdauernder und exakter Forschung und geschmackvoller Darstellung.

---

[1]) Pétrarque et l'humanisme. Paris, Bouillon 1892; 439 S.

Petrarca hat während seiner langen literarischen Laufbahn seine Schrift oft gewechselt. Den Zügen dieser unbeständigen Hand in den Manuskriptensammlungen Frankreichs und Italiens nachzugehen, war eine Arbeit, welche die Geduld und den Scharfsinn in gleicher Weise auf die Probe stellten. Sie hat reiche Früchte getragen.

Nun können wir unter de Nolhacs Führung Petrarca bei seinen täglichen Studien folgen. Wir können ihm über die Achsel sehen, wenn er Vergil liest, Cicero meditiert oder die Angaben der Geschichtsschreiber vergleicht. Wir belauschen seine Selbstgespräche, sind Zeugen seiner Erregung, seines Glücks, seiner Niedergeschlagenheit im Verkehr mit seinen geliebten Freunden aus dem Altertum oder bei der Lektüre der Briefe Abälards und Heloisens. De Nolhacs Buch führt uns hinein in die denkwürdige Werkstätte, aus welcher die ersten Gedanken des Humanismus hervorgegangen sind und erleuchtet sie mit neuem Lichte.

Von den Manuskripten, die Petrarca zur Aufzeichnung persönlicher Erinnerungen dienten, sind vorzüglich die große Vergilhandschrift zu nennen, welche in der Ambrosiana zu Mailand aufbewahrt wird und eine Sammelhandschrift (2193) der Vatikana.

Dieser letzteren hat Petrarca in den Jahren 1348 bis 1369 eine Reihe von Erfahrungen anvertraut, welche er als Gärtner gemacht hat. Er gärtnerte mit Leidenschaft. Besonders waren es der Lorbeer, das Sinnbild seines Dichterruhms und seiner Liebe, und die Rebe, welchen seine Sorge galt Am 26. November 1348 pflanzte er in seinem Gärtchen zu Parma Reben auf eine neue Art

Er ist während des Winters in großer Sorge um sein Unternehmen: widersprach es doch nicht nur den Gepflogenheiten des damaligen Weinbaues, sondern, was ihn besonders beunruhigte, auch den Vorschriften, welche Vergil in den Georgica gibt. Doch, fügt Petrarca hinzu, man muß etwas probieren. Dieses: Sed placet experiri, das dann auch wirklich durch den Erfolg des Versuches belohnt wurde, wie eine Notiz aus dem Frühjahr 1349 lehrt, ist, obwohl hier an unscheinbarer Stelle und in anspruchslosem Zusammenhang gesprochen, ein echtes Renaissancewort.

Placet experiri ist das Wort dessen, der sich das Recht herausnimmt, die Überlieferung an der Hand eigener Erfahrung zu prüfen: der sich gegen den Autoritätsglauben auflehnt. Wenn dieses Placet experiri aus der harmlosen Beschäftigung des Gärtners heraustritt auf weitere Gebiete menschlicher Tätigkeit, so wird es die mittelalterliche, auf dem Autoritätsglauben ruhende Lebensauschauung umgestalten. Das Wissen der neuen Zeit beruht auf dem experimentum.

In seinem teuren Vergilmanuskript hat Petrarca von 1348—72 diejenigen Todesfälle verzeichnet, die ihm besonders nahe gingen. So das Ende seines armen Sohnes Johannes (1361), „der wenige glückliche Tage in seinem Leben zählte," weil ihn der Vater, ein schlechter Erzieher, verkannt und gequält hatte, und besonders den Tod seiner Laura (1348). Seine Liebe zu der schönen Avignoneserin war damals im Verglühen. Aber die Nachricht von ihrem Tode erschütterte ihn tief und auf diesem ersten Blatt seiner Vergilhandschrift, „das mir so oft

unter die Augen zu kommen pflegt", verzeichnet er den Entschluß, die Weltlust, da ihre stärkste Fessel nun für ihn gebrochen sei, zu fliehen uud seine Gedanken mehr als bisher Gott zuzuwenden.

Diese Vergilhandschrift ist über und über von Marginalien bedeckt, welche aus den verschiedensten Epochen seines Lebens stammen. Es sind in ihnen eigentlich die Früchte seiner eifrigen Lektüre aufgehäuft; sie stellen eine Art Auszug seiner gesammten Bibliothek dar. Er hat denn auch das Buch, trotz des Gewichtes, als Laienbrevier auf seinen Reisen mit sich geführt.

Auch diese wissenschaftlichen Marginalien enthalten manches Autobiographische. Die Individualität des Lesers bricht in ihnen durch. Es belebt sie der Anspruch auf persönliche Geltung. Findet Petrarca z. B. bei Plinius die Quelle der Sorgue (Vaucluse) erwähnt, so zeichnet er an den Rand des Manuskriptes eine Skizze des Ortes, der von 1337—53 sein Lieblingsaufenthalt war, und setzt unter das zierliche Bildchen die Worte: „Meine liebliche ennetbergische Einsiedelei." Das ist nicht die Art eines mittelalterlichen Lesers.

Petrarca lebte ganz in seiner Lektüre. Die Schriftsteller, deren Werke er las, die Männer von denen ihm die alte Geschichte erzählte, wurden für ihn gegenwärtig; alle haben sein persönliches Interesse, seine Liebe oder seinen Haß.

Wie liebt er die, welche die eigentlichen Führer seiner geistigen Arbeit sind: Cicero und Vergil. „Cicero, aus Deinen Schriften habe ich Deine Denkweise so kennen lernen, als ob ich mit Dir zusammen gelebt hätte." Seine

Entdeckung eines Teiles der Briefe des Römers — die ad familiares hat Petrarca nicht gekannt — eröffneten ihm eine ganz andere Kenntnis des Mannes und seiner Zeit, als das Mittelalter sie besessen. Diese Briefe haben ihn in die Intimität der alten Römer eingeführt. Er denkt in der Ruhe seines Studierzimmers an Cicero wie an einen fernen Freund und schreibt ihm, und den Andern, Briefe, die er „aus der Welt der Lebenden" datiert.

Wohl erfüllt ihn gelegentlich eine Äußerung des heidnischen Römers mit Besorgnis, so daß er mit Randbemerkungen: cave, male dicis! abwehrt. Aber wie oft setzt er dagegen auch: elegantissime! magnifice! Bisweilen glaubt er von Cicero ganz christliche Worte zu hören, so daß er einmal ausruft: „Man möchte oft meinen, es spräche hier nicht ein heidnischer Philosoph, sondern ein Apostel!"

Aber an diesem bewunderten Cicero hat er in seinem vertrauten Umgang auch böse Schwächen entdeckt. Er resümiert sie in einem Brief von 1351, in welchem er sagt, daß dieser treffliche Konsul und Patriot charakterlos in der Freundschaft, zu grundlosem Zorn und auch in seinem Alter noch zu Streit und Gezänk geneigt gewesen sei. So legt er den Finger auf die wunde Stelle im Charakter Ciceros, welche unter der erbarmungslosen Sonde Mommsens sich als ein förmliches Geschwür erweisen sollte. Zu diesem ersten Aufleuchten der modernen Kritik von welchem uns Petrarcas berühmte und zahlreiche Briefe Zeugnis geben, liefern nun die von de Nolhac ausgebeuteten Marginalien lehrreiche Einzelbelege. Aber wie mittelalterlich ist dieser Kritiker Petrarca auch noch

zugleich! Das zeigt namentlich sein Verhältnis zu Vergil.

Schon bei den Römern des III. und IV. Jahrhunderts war der Dichter Vergil nicht nur für die Grammatiker eine Musterbeispielsammlung des korrekten Ausdrucks geworden, sondern er galt den Gelehrten als großer Gelehrter und bald wurde seine Aeneis hauptsächlich als ein Buch der Weisheit aufgefaßt. Im V. Jahrhundert schrieb der christliche Grammatiker Fulgentius ein Werk über Vergil, in welchem das ganze Gedicht figürlich gedeutet erscheint als eine Allegorie des menschlichen Lebens. Im Banne dieser Auffassung steht das ganze Mittelalter und es ist nur eine Konsequenz derselben, wenn ein Vers der vierten Ekloge, Vergils später geradezu als eine Prophezeihung der Ankunft Christi gedeutet, der gelehrte Vergil den Propheten Christi angereiht und der Prophet in der Phantasie der Kleriker schließlich zum Zauberer wird.

Von dieser Auffassung hat Dante sich noch nicht völlig frei gemacht. Freilich ist Dante zu aufgeklärt, zu sehr Poet, um den Dichter Vergil in einem Hexenmeister aufgehen zu lassen. Aber eine so eigenartige und persönliche Schöpfung die Vergilfigur seiner Divina Commedia auch ist — sie ruht völlig auf mittelalterlichem Grunde. Vergil, der ihn durch zwei jenseitige Reiche geleitet, ist für Dante eine mit geheimnisvollen Kräften ausgestattete, übermenschliche Persönlichkeit, die zum christlichen Gotte in einem besonderen Verhältnis steht. Dantes Vergil ist Dichter, aber auch Gelehrter und Prophet.

Petrarca glaubt nicht an die Propheten. Er verwirft jene Bedeutung der vierten Ekloge. Er ist aufgeklärter als

seine Zeitgenossen. Aber im übrigen ist er noch völlig in der allegorischen Deutung der Verse Vergils befangen. Hierin ist er nicht weiter als Dante. Einem jungen Freunde, der ihn um die Erklärung der Aeneis gebeten, setzt er in den letzten Jahren seines Lebens in einem langen Schreiben auseinander, wie Aeneas den tugendhaften Menschen darstelle, den der Sturm der Leidenschaften verschlagen; der im Walde der Versuchung sich verirrt habe, — man meint die Allegorie der selva oscura zu hören, mit welcher Dante sein Gedicht einleitet. Aeneas' und Didos Geschichte versinnbildlichen den Fall des Fleisches u. s. f. Zu den Theorien dieses Briefes geben die Marginalien der Vergilhandschrift zu Mailand drastische Exempla. Wir finden da Petrarca z. B. bemüht, die Eklogen Vergils figürlich zu deuten. Können wir einerseits uns eines mitleidigen Lächelns nicht erwehren, wenn wir den Denker in einer so unfruchtbaren Haarspalterei sich verlieren sehen, so schmerzt uns andererseits der Gedanke, daß der Dichter seine Eklogen nach diesem mißverstandenen Muster verfassen und so viele Dinge in dieselben hineingeheimnissen zu müssen glaubte, daß sie darüber für uns fast unverständlich geworden sind.

Unmittelbar an jene Auseinandersetzung über den moralischen Sinn der Aeneis schließt Petrarca eine kritische Bemerkung, die ihn wieder weit über das Mittelalter hinaushebt. Er führt, etwas umständlich, den Beweis, daß die Geschichte von Aeneas und Dido eine Erfindung des Vergil sei, aber eine so schöne und kunstvolle, daß es einen fast schmerze, hier der historischen Wahrheit die

Ehre geben zu müssen, die übrigens er zuerst gefunden habe und vorläufig auch noch allein verteidige.

So sprossen in seinem Verhältnis zu Vergil Schosse moderner Kritik mitten im Wuste mittelalterlicher Gelehrsamkeit und widerspruchsvoll in seiner Mischung von Aufgeklärtheit und Autoritätsglaube erscheint hier wie überall dieser „erste moderne Mensch“. —

Zu den Büchern, welche Petrarca am meisten fesselten, gehörte Livius' römische Geschichte: die Geschichte der ruhmreichen Zeit seines eigenen Landes. Da geben die Randbemerkungen seiner Bewunderung für die Treue, die Standhaftigkeit der Römer und seiner Abneigung gegen die Ausdruck, welche dem römischen Namen Unehre machten. Des von Hannibal besiegten C. Terentius Varro gedenkt er mit dem Schmähwort: Asinus iste! und als er liest, daß T. Manlius Torquatus dem Besiegten von Cannae noch Lob spendet, schreibt er an den Rand: „Und du rühmst mir nun diesen Galgenstrick noch!“ Grimm ergreift ihn, wenn er bei der Lektüre des Livius daran denkt, daß dieses einst weltbeherrschende Rom jetzt vom Papste verlassen ist — der in Avignon residiert — und er schreibt: „Einst kamen die Fremden, sich Italien anzusehen; sie verachteten es nicht, wie unsere heutigen Päpste und Pharisäer.“—

Mit Sympathie verfolgt er das Geschick Pierre Abälards, in welchem sich ein Stück des seinigen spiegelt. „Das hast Du gesagt, Petrus!“ heißt es da am Rande der Briefe der beiden Liebenden, oder: „Du handelst gar lieblich und verführerisch, Heloise!“

Besonders sind es Petrarcas griechische Studien, auf

welche durch die Entdeckungen de Nolhacs viel Licht fällt. Wir wußten aus Petrarcas Briefen, daß er bei einem kurzen Privatunterricht im Griechischen (1352) nicht über die Elemente hinausgekommen war und daß insbesondere seine Homerhandschrift für ihn ein Buch mit sieben Siegeln war. Nun ersehen wir aus seinen Randglossen zu der wörtlichen lateinischen Übersetzung der Ilias und der Odyssee, die er im Verein mit Boccaccio hatte anfertigen lassen, daß tatsächlich seine Kenntnis des Griechischen (um 1367) sich auf die Buchstaben und ein Schock Vokabeln beschränkte, mit welchem er bescheidene etymologische Kombinationen vornimmt. Homers Mythologie beschäftigt ihn sehr. Er quält sich mit absonderlichen allegorischen Deutungen. Bisweilen empört sich in ihm der christliche Leser, so daß er z. B. zu den Liebschaften des Zeus anmerkt: „Ein schöner Gott das!" Seine direkte Kenntnis Platos beschränkt sich auf den Timäus, dessen Übersetzung er besitzt. Doch ist er auch durch die Lektüre des hl. Augustin mit Platos Ideen vertraut geworden, so daß er diesen weit über Aristoteles setzt, der ihm als Führer der scholastischen Philosophie seiner Zeit zuwider war. Es ist nicht das kleinste Verdienst Petrarcas, gegen die herrschende Schulphilosophie sich aufgelehnt und mit seiner Bewunderung Platos, so reich sie auch an Mißverständnissen ist, die mächtige Renaissance des Platonismus der späteren Humanistenzeit eingeleitet zu haben. Wie sehr ist er hier, trotz seiner sehr bescheidenen griechischen Kenntnisse, Dante überlegen, der vom Griechentum nur die armseligen mittelalterlichen Vorstellungen hat. Petrarcas

erstauntem Blick enthüllt sich bereits durch den Schleier des Römertums das Wunderland Hellas.

Petrarca war von Jugend an ein Bücherfreund. Er erzählt in einem seiner letzten Briefe, wie er als studiosus juris bereits eine kleine Bibliothek sich zusammengebracht hatte, in welcher Cicero den größten Raum einnahm. Der Vater, der sah, wie literarische Allotria die juristischen Studien seines Sohnes hemmten, ließ seinen Zorn an dessen Büchern aus und jammernd mußte der junge Francesco es mitansehen, wie sie ins Feuer geworfen wurden. Auf sein Flehen rettete der Vater zwei bereits versengte Bände aus den Flammen, einen Cicero und einen Vergil, deren beschädigter Zustand später den Bibliophilen Petrarca nicht mehr befriedigen konnte.

Denn Petrarca war nicht nur ein gelehrter Büchersammler, sondern ein eigentlicher Bibliophile, der auf kunstvolle Ausstattung, auf schönen Einband, auf treffliches Material sah. Sendet er einem Freunde ein Buch, dessen Blätter etwas verschossen sind, so entschuldigt er sich. Eine große Rolle spielt in seinem Leben die Sorge für gute Kopisten, die er selbst mühselig anlehrte und deren er in seinen späteren Jahren mehrere bei sich beschäftigte. Sie begleiteten ihn auf seinen Reisen: ein stolzes Geleite für einen einfachen Gelehrten! Seine Iliasübersetzungen trägt von seiner Hand den Vermerk: „In meinem Hause geschrieben: zu Padua begonnen, zu Pavia beendigt; zu Mailand illustriert und gebunden 1369."

So hat für uns die Figur des Bücherfreundes Petrarca neues Leben gewonnen in dem liebevollen Buche de Nolhacs, das jeden fesseln wird, der den Renaissancegedanken nachzugehen Lust hat. Placeat experiri! (1894.)

Molière.

Mit einem anderen großen Dramatiker der Neuzeit, mit Shakspere, teilt Molière das Schicksal, daß so zu sagen nichts von seiner Hand Geschriebenes auf uns gekommen ist. Mangel an authentischen Dokumenten legt sich wie ein Schleier zwischen diese großen Menschen und die Nachwelt.

Dazu sind die biographischen Nachrichten der Zeitgenossen über Molière sehr spärlich. Viele nennen ihn in freundlicher oder feindlicher Gesinnung, doch sprechen sie vom Dichter und seinen Werken, vom Schauspieler, kaum vom Menschen.

Neun Jahre nach seinem Tode veröffentlichten Freundeshände eine kurze Lebensnachricht von wenigen Seiten: das ist das bescheidene biographische Denkmal, welches das sogenannte klassische Jahrhundert einem seiner Heroen gesetzt hat. Sonst finden wir da nur einige beiläufige Erwähnungen oder Schmähschriften in Versen (Elomire hypochondre ou Les médecins vengés, 1670) und in Prosa (Les intrigues de Molière et celles de sa femme ou La fameuse comédienne, 1680), welche des Dichters

Privatleben mit scharfblickendem, aber auch entstellendem Hasse ans Licht zerren.

Das 18. Jahrhundert hat, nach Grimarests „Vie de Mr de Molière“ (1705), hauptsächlich den Molièremythus, den roman de Molière gepflegt und gefördert, den unsere Zeit durch urkundliche Forschungen wieder zu zerstören bemüht ist. Sie hat eine Reihe von vergilbten Dokumenten zutage gebracht, Ehekontrakte, Nachlaßaufnahmen, Schuldverschreibungen, Mietverträge u. s. w. Denen verdanken wir es, wenn wir heute die Verhältnisse, aus welchen Molière hervorgegangen, und die Wechselfälle seiner Schauspielerlaufbahn in vielen Punkten besser kennen, als die älteren Biographen. Aber wie viele Lücken lassen auch diese immerhin bescheidenen Entdeckungen unausgefüllt! —

Molière heißt mit Familiennamen Jean-Baptiste Poquelin. Die Poquelin sind eine aus dem Beauvaisis stammende, seit dem 16. Jahrhundert in Paris niedergelassene Familie. Der Großvater Molières war ein wohlhabender Möbelhändler (marchand tapissier). Die Großmutter stammte aus Musikerkreisen. Sie hat der Krämerfamilie der Poquelin etwas Künstlerblut zugeführt. Vom Großmütterchen mag Molière die Lust zum Fabulieren gekommen sein.

Der Vater erwarb zum ererbten Möbelgeschäft das Amt eines der acht tapissiers ordinaires de la maison du Roy, eine Charge, welche ihn zum Hoflieferanten machte und ihm, wie seinen Kollegen, die Hut des königlichen Mobiliars, besonders die Sorge für Seiner Majestät Bett auferlegte, dessen tägliche Zurüstung er jeweilen während dreier Monate des Jahres zu überwachen hatte

Aus der Ehe dieses Jean Poquelin mit der Tochter eines Kollegen, Marie Cressé, gingen sechs Kinder hervor, von welchen drei zu Jahren kamen: unser Dichter, der Erstgeborne, vom 15. Januar 1622, ein Bruder, der mit dreißig, und eine Schwester, welche mit vierzig Jahren starb. Die Kinder Poquelin haben eine schwache Konstitution als Angebinde auf die Welt mitbekommen, wohl das Erbe der Mutter, welche nach elfjähriger Ehe mit vierunddreißig Jahren schied. Auch Molière war lange Jahre leidend.

Jean Poquelin, der Vater, war ein auf Erwerb bedachter Geschäftsmann, doch wohl weniger hart, als ihn das unsichere Auge der forschenden Nachwelt erkennen will. Das Inventar seiner Wohnung verrät das Walten einer sorgsamen Hausfrau, welche aus ihrem Wohlstand Nutzen für Schmuck und Behaglichkeit der häuslichen Einrichtung zu gewinnen verstand. Diesen Zug wird man beim Schauspieldirektor Molière wiederfinden. Im übrigen ist ein Einfluß der Mutter auf den Sohn, der sie ja mit zehn Jahren verlor, nicht erkennbar. In den Gemälden menschlichen Lebens, welche Molières Dramen enthalten, fehlt die Mutter, fehlt das Bild eines innigen Verhältnisses zwischen Mutter und Kind.

Etwas spät, erst mit vierzehn Jahren, tritt der junge Poquelin (1635) in ein Jesuiten-Gymnasium, wo eifrig Latein und Scholastik, aber kein Griechisch getrieben wird und die weltmännische Bildung der Schüler im Vordergrund steht. Das von den Jesuiten gepflegte Schultheater regte ihn gewiß ebenso an, wie es später den jungen Voltaire beeinflussen wird.

Im Jahre 1640 absolviert er die Schule und wird Studiosus juris. Er erwirbt sich zu Orleans den Doktorhut. Daß er je als Anwalt tätig war, ist wenig wahrscheinlich.

In diesen Jahren hört er auch Vorlesungen bei dem Philosophen Pierre Gassendi. Während die Renaissance des 16. Jahrhunderts ihre naturalistische Freidenkerei auf Lucrez begründete, ging Gassendi direkt auf Epikur zurück und wurde so zum Erneuerer der materialistischen Weltanschauung im Abendlande. Libertinage nannte man damals diese Freidenkerei und Libertins diejenigen, welche ihr anhingen. Der Nachdruck, mit welchem die Libertins der asketischen Kirchenlehre gegenüber die Ansprüche der irdischen Interessen und das Recht auf Lebensgenuß verteidigten, führte sie leicht zur Üppigkeit und Ausschweifung, und so ward ihr Name und der ihrer Lehre bald zur Bezeichnung zuchtloser Lebensführung.

Gassendi hat bleibenden Einfluß auf Molières Lebensanschauung gewonnen. Er hat den unkirchlichen Sinn, den Epikuräer in ihm erzogen und gebildet und die Überzeugung in ihm bestärkt, daß das Leben gut und des Genusses würdig sei, daß man pflücken solle, was es bietet: Ruhm, Geld, Vergnügen, Liebe: daß in der Natur die höchste Lebensweisheit liegt, wie Montaigne sagt, und daß wir ihrer süßen Führung, die uns durch den Trieb zur Freude lenkt, uns überlassen dürfen.

Und zur theoretischen Schule des Libertinage im Hörsaale gesellte sich auch die praktische in der Gesellschaft lebenslustiger, zuchtloser Kommilitonen, wie Chapelle's (Cénacle gassendiste).

Der Vater sandte 1642 den Sohn nach Südfrankreich, damit er an seiner Statt bei dem dort weilenden Könige den Dienst eines Hoftapezierers verrichte. Diese Reise sieht aus, wie ein Versuch des Vaters, den Sohn seiner hauptstädtischen Gesellschaft zu entziehen, ja den entgleisenden Juristen für das ehrsame Tapezierergeschäft einzuheimsen.

Der Konflikt hatte offenbar begonnen, und gewiß war die Leidenschaft für die Bühne, die sich im alternden und kränkelnden Molière noch in voller Unbezähmtheit zeigt, im jugendlichen Poquelin mit im Spiele.

Den Widerspruch des Vaters gegen die Schauspielerlaufbahn des Doctor juris werden wir um so mehr begreifen, wenn wir bedenken, daß damals die Schauspieler kirchlich geächtet, den Inhabern infamer Gewerbe gleichgestellt waren, und daß eben erst eine königliche Ordonnanz von 1641 die bürgerliche Ehrlosigkeit von ihnen genommen hatte, deren Erinnerung natürlich im Vorurteil der Menge noch lange auf ihnen lastete.

Aber der Zug des Herzens, der ja des Schicksals Stimme ist, war stärker als die mahnenden und drohenden Worte des Vaters und die lockende Sicherheit einer bürgerlichen Existenz.

Wir sehen den jungen Poquelin am Pont-Neuf auf der Bühne von Quacksalbern tätig, welche durch prunkvoll inszenierte, marktschreierische Possen der gaffenden Menge ihre Heilmittel anpriesen. Von diesen bescheidenen Anfängen her schreibt sich wohl sein Spottname „Der Schlangenfresser“ (le mangeur de vipères), der ihm unter seinen Kollegen bleiben sollte.

Gegen eine Summe von 630 Livres verzichtete er zu Anfang 1643 zu Gunsten seiner Geschwister auf ein Stück Erstgeburtsrecht. Dann finden wir ihn im Juni als Mitunterzeichner eines Vertrages, laut welchem in Paris ein neues Theater, das den Namen „L'illustre théâtre“ führen wird, gegründet werden soll. Zu den neun Mitunterzeichnern gehört die Witwe eines kleinen Beamten, Madame Béjart, mit einem Sohne und zwei Töchtern. Die ältere der Töchter, die fünfundzwanzigjährige hübsche Madeleine Béjart, der „Star“ der Truppe, war bereits eine Schauspielerin von Ruf. Zweifellos hat in des jungen Poquelin Entschluß, mit den Béjart zusammen zu gehen, die Liebe zu dieser schönen Magdalena mitgesprochen. Sie ist ihm drei Jahrzente hindurch eine treue Freundin geblieben, und wenn sie kein Muster von Sittlichkeit war, so hat ihr kluger Sinn und ihre energische Hand doch das Schiff seines Lebens durch Sturm und Brandung schließlich glücklich in den Port einer sicheren Existenz geführt. Sie war das Haupt der Gesellschaft des Illustre Théâtre.

Jetzt legt sich, wie es üblich war, Poquelin einen Beinamen zu, der eigentlich ein Ortsname ist: Molière, und welcher mit der Adelspartikel (de Molière) scherzhaft die imaginären Herrschaftsrechte des besitzlosen Schauspielers bezeichnet. Warum er gerade auf diesen Ortsnamen verfiel — il ne l'a jamais voulu dire, même à ses meilleurs amis, sagt Grimarest.

Bei der scharfen Konkurrenz der anderen hauptstädtischen Bühnen, besonders des privilegierten königlichen Theaters, des „Hôtel de Bourgogne“, nahm die Gründung

der Béjart schon 1645, ihrem Namen zum Trotz, ein wenig illustres Ende. Wir sehen Molière in Schuldhaft; fremder Leute Bürgschaft hilft aus der dringendsten Verlegenheit. Zu Ende des Jahres verläßt er mit den Trümmern der Truppe das ungastliche Paris und beginnt in Not und Elend eine dreizehnjährige Wanderung durch die Provinzen, ein verlorener Sohn, aufgegeben von seiner Familie, über welchem in diesen Jahren nicht, wie über dem fahrenden Komödianten Ludwig Anzengruber, die begleitende Sorge der Mutter wachte und der wohl auch nicht, wie Anzengruber, von sich würde sagen können, daß er „das Gemeine, das sich an ihn zu drängen versuchte, in unbewußter Regung ferne hielt, wie ein Schlafender Fliegen scheucht".

Die ersten sieben Jahre der Wanderschaft sind eine Zeit unstetesten Herumziehens im lebenslustigen Südfrankreich. Seit 1653 finden wir die Truppe immer in Lyon. Ihre Wohlhabenheit und Molières persönliches Ansehen steigt, während er bisher neben den Übrigen kaum hervorgetreten war. Der Schauspieler wird zum Dichter. Als solcher geht er in die Schule der Italiener. Er liefert seiner Bühne kleine Possen, welche der sogenannten Commedia dell' arte, der italienischen Stegreifkomödie, nachgeahmt sind.

Seit mehr als einem Jahrhundert hatten die Italiener diese Stücke nach Frankreich gebracht: Possen, welche mit bestimmten typischen Figuren arbeiten, dem Dottore (dem gelehrten Pedanten), dem Capitano (dem Eisenfresser), den Arlecchino, Scaramuccia, Trivellino, und wie die verschlagenen, schurkischen, grobsinnlichen Dienerrollen

alle heißen — Possen, deren Dialog nicht bis ins einzelne ausgeführt ist, sondern zum großen Teil der Improvisation der Spielenden überlassen bleibt und in welchen der rohe Scherz, Prügel und Purzelbaum, eine große Rolle spielen.

Von den zehn Molièreschen Harlekinaden dieser Art, deren Titel wir kennen, sind nur zwei — unfeine — Specimina auf uns gekommen: „Der fliegende Arzt“ und „Die Eifersucht des Beschmierten“, deren Spuren in späteren Stücken, wie dem Arzt wider Willen und Georges Dandin, wieder zu finden sind.

Nebenher versucht sich Molière in der Nachahmung italienischer Renaissancekomödien (commedie sostenute). 1655 läßt er zu Lyon den „Unbesonnenen“ (L'étourdi), 1656 vor den versammelten Landständen zu Béziers den „Liebeszwist“ (Le dépit amoureux) aufführen, muntere und in glänzenden Versen geschriebene, fünfaktige Possen. Im ersten Stücke folgt er einem italienischen Originale (L'inavvertito von Beltrame, 1629) Schritt vor Schritt. Im zweiten ist er selbständiger. Er schiebt in die Intriguen des italienischen Originals (L'interesse von Secchi, 1581) einige feine, duftige Szenen des Liebeszwistes eigener Erfindung hinein.

Diese par scènes de brouillerie et de racommodement sind Molières erste selbständige dichterische Leistung. Er ist, spät reif, vierunddreißig Jahre alt geworden, ehe er sie schrieb. Was wüßten wir heute von ihm, wenn er im Alter Byrons oder Heinrichs von Kleist gestorben wäre!

Mit der steigenden Bedeutung seiner Truppe und

seiner Arbeit richtete sich Molières Auge immer fester auf die schöne, spröde Hauptstadt Paris, um deren Hand er nun, wie einst Jakob um Rahel, in zweimal sieben-jähriger harter Frohn geworben.

Im Herbst 1658 gelang es ihm, mit seiner elfköpfigen Truppe unter der — freilich lauen — Protektion des Bruders des Königs, sich in Paris niederzulassen.

Die Gunst des jungen Königs selbst — Ludwig XIV. war damals zwanzig Jahre alt — erwarb er sich durch eine seiner Harlekinaden, „Der verliebte Pedant“ (Le docteur amoureux) viel mehr als durch Aufführung der Corneilleschen Tragödie Nicomède. Molière hatte die Schwäche, sich für einen tragischen Schauspieler zu halten. Doch gebrach es ihm schon an der äußeren Erscheinung. Er war von kleiner, unproportionierter Figur: die dünnen Beine trugen einen untersetzten Rumpf, und der dicke Kopf schien direkt auf den Schultern zu sitzen. Er hatte die Figur eines Scaramouche viel mehr als die eines Tragödienhelden. Auch sein Gesicht war häßlich, von jener Häßlichkeit, welche durch ein lichtvolles, tiefes Auge, durch geistige Fülle und einen Zug des Leidens schön und lieb wird.

Nach einigen Kämpfen erhielt er zu Paris den Schauspielsaal des Palais Royal, den Saal der heutigen Comédie-Française, angewiesen: La maison de Molière.

Je mehr seine Bühne neben der modischen Tragödie die Komödie pflegte, um so leichter konnte er der Konkurrenz der anderen Theater die Spitze bieten. Étourdi und Dépit amoureux führten Molières erste Pariser Saison 1659 zu einer erfreulichen Bilanz.

Im Spätjahr errang er einen mächtigen Erfolg mit seinem Einakter „Les précieuses ridicules.“ Mit dieser Posse greift er zum erstenmal ins wirkliche Leben hinein. Er verhöhnt in unübertrefflicher Weise Lebensanschauungen und Sprache gewisser bürgerlicher Kreise, welche er auf seinen Fahrten hatte kennen lernen, in der Figur zweier Gänse aus der Provinz (pecques provinciales), die eben nach Paris, dem Sitze aller Eleganz, gekommen sind. Er stellt die Preziosität der beiden Närrinnen als eine Roman-Infektion dar und deutet auf die Romane des Fräulein von Scudéry als Krankheitserreger hin. Er schiebt die Verantwortlichkeit für die ungesunden Torheiten der bürgerlichen provinziellen Gesellschaft den vornehmen literarischen Kreisen der Hauptstadt und ihren Spielereien zu. „Ihr könnt lange protestieren“, ruft er ihnen gleichsam zu; „diese bürgerlich provinziellen Zerrbilder bleiben doch an euren Rockschößen hängen.“ Daß Molière in den beiden kleinen Bürgermädchen aus der Provinz die damals siebzigjährige kranke Marquise de Rambouillet und das zweiundfünfzigjährige Fräulein von Scudéry verspottet habe, ist ein wenig glücklicher Einfall eines Literarhistorikers des 19. Jahrhunderts. Keinem Zeitgenossen ist er gekommen.

Molière hat übrigens selbst die Preziosität, d. h. die modische Eleganz, als eine in den vornehmen Kreisen zu Recht bestehende Form des Verkehrs anerkannt und in Leben und Schriften geübt.

Die Intrigue der Précieuses entlehnte er einer Komödie Scarrons (L'héritier ridicule). Er ist in der stofflichen Erfindung bekanntlich wenig originell. Eine eifrige

Quellenforschung hat ihm die oft sehr ausgiebige Benutzung französischer, italienischer, lateinischer und auch spanischer Vorlagen nachgewiesen. Aber er hat die Entlehnungen mit einem Leben erfüllt, welches den Stempel des eigenen, überlegenen Geistes trägt, und dadurch hat er sie zu seinem Eigentum gemacht. Mit Meisterhand baut er die Expositionen und schürzt er die Knoten. Nachher scheint sein Interesse nicht selten zu erlahmen, und als ob er in der Ausführung des seelischen Problems sich ein Genüge getan, bricht er die Handlung, namentlich in seinen größeren Stücken, oft nachlässig ab.

In den Précieuses hatte Molière auch die vornehmen preziösen Kreise zur Rechenschaft gezogen. Diese wirkten ein Verbot der Aufführung aus, das den Erfolg des Schwankes um so sicherer vermehrte, als es nicht aufrecht erhalten werden konnte. Ein literarischer Streber suchte diesen Beifall für seine Machwerke auszubeuten. Molière schenkte ihm so wenig Aufmerksamkeit und lebte so sehr seinem Bühnenerfolge, daß er sein Stück erst drucken ließ (1660), als ein beutegieriger Verleger mit Raubdruck drohte.

Molière ist bis zu seinem achtunddreißigsten Jahre ungedruckt geblieben. Er war zu sehr Schauspieler, als daß die Drucklegung seiner Stücke ihm rechte Befriedigung geboren hätte. Er verlangte nach Zuschauern und Zuhörern und mißtraute den Lesern.

Auf einen lustigen Schwank, den „Sganarelle“, bei welchem für das Romanlesen auch wieder einiges abfällt, folgt das Drama „Don Garcie de Navarre“, eine Tragikomödie der Eifersucht unter Personen vornehmsten

Standes, rhetorisch, preziös, formgequält. Trümmer des verunglückten Stückes finden sich im „Misanthrope“ verwendet.

Die Männerschule (L'école des maris) vom Juni 1661 ist der Form nach die alte Posse, in Wirklichkeit ein feines Charakterlustspiel: neuer Wein in altem Schlauch. Zwei bejahrte Männer wollen sich in zwei lieblichen Mündeln zukünftige Frauen erziehen. Der vierzigjährige Sganarelle hält Isabelle unter strengem Verschluß. Der sechzigjährige Ariste läßt Léonore die ihrem Alter entsprechende Freiheit. Isabelle führt Sganarelle hinters Licht und reicht ihre Hand dem jungen Valère, Léonore aber die ihrige verehrungsvoll Ariste. In dieser dreiaktigen Studie über weibliche Erziehung gibt Molière eine Studie über seine eigenen Verhältnisse. Seit Jahren sorgt er für die Erziehung der Armande Béjart, der jugendlichen Schwester Madeleines. Das aufblühende Mädchen hat sein Herz gewonnen. 1662 heiratet der vierzigjährige Dichter das neunzehnjährige Ding — zu seinem Unglück. Armande war wohl besser als ihr Ruf. Sicher ist, daß sie durch ihre Leichtfertigkeit und Gefallsucht den melancholischen, älteren Gatten unglücklich gemacht hat.

In hastiger Eile verfaßte Molière 1661 auf Fouquets Bestellung seine „Fâcheux“, eine Posse, in welcher an einem losen Faden eine Reihe von Bildern lästiger Menschen (Spieler, Jäger usw.) aufgereiht werden. Unter dem Beifall, ja der direkten Aufmunterung des Königs wählt Molière die Originale seiner komischen Figuren in eben der höfischen Welt (unter den „Marquis“), vor welcher das Stück gespielt werden soll.

Der König liefert dem Dichter Narren und Gecken seiner Umgebung aus.

In der Eile hat Molière zu dem Auskunftsmittel gegriffen, die etwas magere dramatische Handlung der „Fâcheux“ in den Zwischenakten nach italienischer Art durch das Ballet pantomimisch weiter zu führen. So hat er die ersten der so erfolgreichen französischen Comédies-ballets geschaffen.

In der Frauenschule (L'école des femmes) vom Dezember 1662 nimmt Molière das beunruhigende Thema der „Männerschule“ wieder auf und vertieft es. Isabelle, die jetzt Agnes heißt, wird von ihrem Vormund Arnolphe nicht nur eingeschlossen, sondern auch im Zustande völliger Unwissenheit erhalten. Sie wird auch geistig geknechtet; sehr gegen seinen Willen hat sie schreiben gelernt. Da erwacht angesichts des jungen Horace die Liebe in ihrem Herzen und

„Il le faut avouer, l'amour est un grand maître!“

So wird in dieser Frauenschule aus dem einfältigen Kinde in wenigen Tagen ein sinn- und listenreiches Jungfräulein, das seinen Tyrannen Arnolphe nasführt. Zu seinem bitteren Leid erfährt dieser Arnolphe, daß die Stimme der Natur mächtiger als alle Bevormundung. Aber in der Ausmalung seines Schmerzes hat Molière jeden tragischen Zug vermieden. Wir bewegen uns in diesem Stück in der Welt der Posse, in jener imaginären Welt, wo die Handlung auf einem von Häusern eingeschlossenen Platze vor sich geht, wo auf der Straße die wichtigsten Geheimnisse besprochen werden, wo die Nachbarn sich wie fremde Menschen gegenüberstehen, wo die

wunderbarsten Zusammentreffen und Täuschungen und am Schlusse phantastische Hochzeiten stattfinden. Possenhafte Lustigkeit ist über das Ganze ausgegossen. Das ist die alte französische Farcentradition, der unser Dichter treu bleibt. „Du sollst lachen!“ heißt da das erste Gebot.

Die „Ecole des femmes“ ist eines von Molières Meisterwerken. Sie zeigt auch, wie in seinem Denken, das Gassendi geschult hat, der Natur gegenüber dem Zwang Recht und Sieg gebührt.

Das Stück erfuhr starke Anfechtung, und Molière brachte ein halbes Jahr später einen meisterlichen Einakter zur Aufführung: „La critique de l'école des femmes“, in dessen Dialog er mit satirischer Feinheit seine vierfache Gegnerschaft der Preziösen, der höfischen Gigerl (der Marquis), der Frommen und der neidischen Kollegen kritisiert und mit überlegener Klarheit den Regelaberglauben bekämpft. Niemand hat während des 17. Jahrhunderts über Wert und Unwert dramaturgischer Gesetze so klar und vorurteilslos gesprochen, wie Molière.

Deutlich bezeichnete er die lächerlichen schriftstellerischen Neider als eine zukünftige Zielscheibe seiner Satire:

„Wenn man die Marquis verspottet, so hat man noch viel mehr Ursache, die Schriftsteller zu verhöhnen, und ein heiteres Stück wäre es, das sie auf die Bühne brächte mit ihren gelehrten Mätzchen, ihren lächerlichen Spitzfindigkeiten, ihrer schändlichen Gewohnheit des literarischen Meuchelmords, ihrem Schacher um guten Ruf, ihren Schutz- und Trutzbündnissen, ihren Kämpfen in Prosa und in Versen.“

Das ist, acht Jahre zum voraus formuliert, das Thema der „Femmes savantes“.

Molières siegreiche Abwehr entfesselte den Konkurrenzneid der Kreise des Bourgogne-Theaters. Ihre Angriffe ergehen sich teils in einer gehässigen Kritik der Werke, teils in häßlichen Verleumdungen der Person des Dichters und seines Familienlebens. Insbesondere wird der doppelte Vorwurf gegen ihn erhoben, daß sein Spott weder vor der Religion noch vor dem gesellschaftlichen Rang Halt mache. Die Gegner gebärden sich als Hüter der Ordnung und denunzieren Molière als Feind der Kirche und des Staates.

Noch einmal ergreift er in diesem Streite das Wort. In der „Stegreif-Komödie von Versailles" (L'impromptu de Versailles, Oktober 1663) schildert er in origeneller Weise ein Stückchen Leben seiner Schauspielertruppe — les étranges animaux à conduire que les comédiens — und verbindet damit eine neue, humorvolle Züchtigung seiner Gegner. Die Art, wie er dabei, während sein eheliches Unglück in aller Munde ist, seine Frau auf die Bühne bringt, zeigt indessen auch, daß die feine Empfindung Molières unter seinem Berufe gelitten hat.

Während dieses einjährigen bitteren Kampfes bewies ihm der König deutlich seine Gunst, indem er ihm eine Pension verlieh, bei seinem Erstgeborenen Patenstelle vertrat und eine neue Comédie-ballet, den heiteren „Mariage forcé" (Januar (1664), in welchem außer Tanz auch Gesang die Zwischenakte füllt, im Louvre aufführen ließ.

Molière wird Hofdichter.

Im Mai 1664 fand zu Versailles ein siebentägiges Hoffest von verschwenderischer Pracht statt: Les plaisirs de l'île enchantée, der Zauberinsel Alcinas. Es ist die

Zeit der jungen Liebe des Königs für die La Vallière. Zwei neue Stücke Molières kamen dabei zur Aufführung. Die rasch hingeworfene und noch unfertige Comédie-ballet „La princesse d'Elide“, eine Verherrlichung jener Leidenschaft des Königs, und ein erster, aus drei Akten bestehender Entwurf des „Tartuffe“, dessen unkünstlerischer Schluß ja auch eine Huldigung an den König ist. Diese Huldigung verbindet der Dichter im Stück aufs geschickteste mit einem scharfen Angriffe auf seine neuesten Gegner, die kirchlichen Heißsporne, welche die naturalistische Lehre seiner „École des femmes“ auf den Plan gerufen hatte. Molière war sicher, mit diesem Angriffe dem König nicht zu mißfallen, der durch seine Lebensführung die wohlverdiente Mißbilligung der kirchlichen Kreise geweckt hatte. Dem König gefiel, daß Molière in seinem Stück unbequeme kirchliche Gegnerschaft als der Heuchelei verdächtig darstellte.

Doch ließ er sich überreden, daß, was sich für die üppigen Hoffeste in Versailles schickte, nicht auch für die Darbietung im hauptstädtischen Theater geeignet sei, und verbot eine öffentliche Aufführung des „Tartuffe“. Der Sturm brach ohnedies los. Der Pfarrer Pierre Roullé fiel in einem Pamphlete über Molière her, den er einen Teufel in Menschengestalt nennt, der das heiligste Amt der katholischen Kirche, dasjenige eines Gewissensrates (Directeur de conscience) verhöhnt und damit den Tod durch das Feuer verdient habe . . . le feu avant-coureur de celui de l'enfer.

Inzwischen liest und spielt Molière sein Stück in Privatkreisen. Zugleich arbeitete er es auf fünf Akte aus.

Jahre gehen vorüber. Molière schafft den „Don Juan“ (1665), der ebenfalls einen Sturm entfesselt, den „Misanthrope“ (1666). Durch Hoffestspiele erwirbt er sich immer mehr die Gunst des Königs, der seiner Truppe den Titel Troupe du roy und Molière eine neue hohe Pension verleiht (August 1665). Der Wohlstand kehrte bei ihm und seinen Schauspielern ein.

1667 gibt der König den „Tartuffe“ frei, aber Parlament und Kirche schreiten ein. Molière wendet sich nicht nur in wiederholten Bittschriften an den Monarchen, er ist es wohl auch, der 1667 eine lange Verteidigungsschrift des Stückes veröffentlichte, in welcher eine Lehre von Zweck und Wirkung des Lächerlichen in der Komödie vorgetragen wird, die ganz zu seiner Praxis stimmt. Der Komödiendichter, heißt es da, macht sich ernste und spröde Stoffe und Figuren dadurch dienstbar, daß er sie von Anfang an in Lächerlichkeit taucht, von der sie sich während des ganzen Stückes nicht mehr erholen. In der Komödie muß alles Stoff zum Lachen werden.

Endlich, im Februar 1669, darf „Tartuffe“ im Palais Royal gespielt werden.

Tartuffe! Das Wort bedeutet Trüffel und findet sich in verschiedenen romanischen Idiomen. Wir sehen es in Frankreich vor Molière im Gebrauch zur Bezeichnung eines physisch und moralisch ekligen Menschen, eines Stänkers.

Molières Tartuffe ist ein Spitzbube, dessen Scheinheiligkeit das unbegrenzte Vertrauen des beschränkten Herrn Orgon und seiner Mutter, Mme Pernelle, ge-

wonnen hat, die ihn als frommen Berater in ihr Haus aufgenommen haben. Orgon und Pernelle bilden die Partei Tartuffe. Ihr steht im Hause gegenüber die jugendliche Hausfrau Elmire samt ihrem Bruder Cléante, ihren Stiefkindern Damis und Marianne und der munteren Dienerin Dorine.

Wie meisterlich hat Molière diese Parteien im ersten Akt gezeichnet! Der zweite Akt ist ein reizvolles Intermezzo. Dann erscheint Tartuffe in Person. Er hüllt sein Wohlleben in heuchlerische asketische Formen. Vom Vertrauen seiner Partei getragen und vom Mißtrauen seiner Gegner begleitet, strebt er nach der Hand der Tochter, nach den Küssen der jugendlichen Stiefmutter, nach dem Vermögen Orgons. Seine gemeinen und verbrecherischen Absichten kleidet er in Worte, welche der morale facile der jesuitischen Ethiker entlehnt sind. Er kommt über Elmires Klugheit und Anständigkeit zu Fall. Das ist von Molière im dritten und vierten Akt mit unvergleichlicher Feinheit, kecker Lebenswahrheit und jener Heiterkeit ausgeführt, welche alles mit dem Sonnenschein des Humors erfüllt und neben der lachenden Züchtigung die tiefe Tragik der Handlung zurücktreten läßt. Die geistige und sittliche Zerrüttung, von welcher wir das Haus Orgons bedroht sehen, wird für den Künstler Molière kein Gegenstand pathetischer Deklamationen, sondern eine Gelegenheit lächerlicher Situationen und humorvoller Zurechtweisung. Wie siegreich erscheint diese Komik z. B. in jenem tragischen Augenblick, da Orgon seinen eigenen Sohn Damis verflucht und enterbt, weil dieser Damis gegen Tartuffe Zeugnis ablegt. Orgons

Reden sind gemengt aus tiefer Rührung über den verkannten Tartuffe und aus Zorn über seinen Sohn: bald poltert er gegen diesen, bald wendet er sich kosend zu jenem; jetzt ruft er nach einem Stock, um Damis zu züchtigen, jetzt wirft er, der große Dummkopf, sich dem vor ihm knieenden großen Heuchler zu Füßen, und aus alledem entsteht eine Komik der Lage und der Rede, welche den Ernst, ja die Widerlichkeit des Sieges der Heuchelei überwindet, indem sie auf die schlechten und dummen Sieger den Spott des Spieles häuft. Diese Kunstübung ist das Erbe der alten Posse: „Du sollst lachen!" Die äußere Form der Posse aber ist im „Tartuffe" aufgegeben. Wir befinden uns im wirklichen Intérieur einer Familie, in einer wahren Welt. Doch ist die ganze Intrigue des „Tartuffe" einer bescheidenen italienischen Harlekinade, Il pedante, entlehnt, und einige possenhafte Züge sind aus diesem ärmlichen Original in das reiche Bild Molières geflossen.

Im fünften Akt erhebt sich Tartuffe von neuem und drohender als je. Doch bricht der Dichter die Handlung rasch ab, indem er die strafende Hand des Königs — Rex ex machina — den Frevler treffen läßt.

In der ursprünglichen dreiaktigen Fassung hatte Molière den Tartuffe zwar nicht geradezu als Geistlichen dargestellt, aber doch als einen dévot de profession, der in Kleidung und Gehaben den Geistlichen nachahmte. Angesichts der heftigen Gegnerschaft gab der Dichter später seinem traurigen Helden rein weltlichen Charakter, kleidete ihn als Weltmann, entgeistlichte seine Rede, machte ihn zu einem Bewerber der Tochter des Hauses und wob

so eine Herzensgeschichte in das Stück hinein, das damit an Fülle (fünf Akte) und Reiz gewann, aber an Strenge des Baues einbüßte.

Unter den Zeitgenossen Molières nach Originalen des Tartuffe zu suchen, erscheint mir eitel.

„Tartuffe“ ist gegen die Scheinheiligkeit, die Frömmelei gerichtet, die unter Molières Gegnerschaft gewiß das laute Wort führte. Die wahre Kirchlichkeit wird von Molière wiederholt ausgenommen und belobt. Aber trotz dieser Lobsprüche fällt zu Ehren dieser wahren Kirchlichkeit im Stücke nichts ab. Man fühlt deutlich, daß Molière selbst nicht kirchlich ist. Da nun wahre und falsche Kirchlichkeit in den Äußerlichkeiten sich gleichen — weil eben der Frömmler den Frommen nachahmt —, so mußte und muß noch durch Molières Stück der aufrichtig kirchlich Gesinnte sich entschieden verletzt fühlen. Die Formen, die ihm heilig sind, wird er nur mit Schmerz dem Lachen der Komödie ausgesetzt sehen.

Molières „Don Juan“ ist der spanische Edelmann Don Juan Tenorio, der Allerweltsverführer, aus welchem der Dichter einen Freidenker und zugleich einen Heuchler macht. Molière will sich an den vornehmen Gegnern rächen, welche heuchlerisch seinen „Tartuffe“ haben verbieten helfen.

Den spanischen Stoff kannte Molière nur durch stümperhafte italienische Bearbeitungen hindurch. Es ist ihm auch nicht gelungen, ein Kunstwerk zu schaffen. Er hat die spanische Romantik vermischt mit italienischer Hanswursterei, mit zeitgenössischer französischer Freidenkerei und hat, um seine Rache nehmen zu können, aus dem

romantischen Helden einen abgefeimten Heuchler gemacht und zwar ohne besondere Feinheit, indem er die Figur damit äußerlich, wie mit einem häßlichen Verputz, versah. Den gespenstischen Schluß, der für ihn eine Verlegenheit bedeutete, hat er nur skizziert. Mit Vorliebe hat er die possenhaften Einlagen ausgeführt. Dabei ist er der Gefahr, welche sein System der Komik in sich schließt, nicht entgangen. Das Lachen der Posse, das Lachen à tout prix, verletzt manchmal unsere feinere Empfindung, weil es mit dem Ernst des Hintergrundes zu peinlich kontrastiert.

Molière hat mit dem „Don Juan“ einen Fehlgriff getan. Es ist, trotz einzelner Schönheiten, ein unerfreuliches, mißlungenes Stück entstanden, das der Autor selbst rasch zurückzog.

Es folgte der berühmte „Misanthrope“ oder, wie der ursprüngliche Nebentitel lautet: „Der Schwarzgallige als Liebhaber“ (L'atrabilaire amoureux).

Der Held, Alceste, ist ein braver, tüchtiger Mensch. Er gehört der vornehmen Welt an, deren Bildung die seine ist, deren Sprache er spricht. Aber seine Wahrhaftigkeit leidet unter der inneren Unaufrichtigkeit, der Heuchelei des gesellschaftlichen Verkehrs. Diese Heuchelei reizt ihn, macht ihn nervös. Zwei Umstände haben sie ihm im jüngster Zeit besonders schmerzlich und verbitternd zum Bewußtsein gebracht; ein Prozeß, in welchem er sein Recht und seinen guten Ruf von den Künsten und Verleumdungen eines Unwürdigen bedroht sieht und seine Neigung zu Célimène.

Célimène ist eine junge, elegante, geistreiche, aber

oberflächliche und medisante Weltdame, für welche tiefere Wahrhaftigkeit ein leeres Wort ist. Sie ist eine Virtuosin des Salons, deren frivoles Treiben Alceste aufs tiefste verwundet. So ist er in einem Zustande der Gereiztheit angekommen, in welchem ein geringfügiger Anlaß genügt, eine Explosion hervorzurufen.

Mit dieser Explosion beginnt das Stück. Alceste gießt die Schale seines Zornes über seinen indolenten Freund Philinte, der soeben irgend einen gleichgültigen Menschen mit Liebenswürdigkeiten überschüttet hat. Alceste donnert gegen diese modischen Verkehrsformen, wie gegen todeswürdige Verbrechen, schickt seinen Freund zum Henker, weil dieser die Menschen nachsichtig nimmt, wie sie sind. Er weist alle Beschwichtigungen zurück:

Moi, je veux me fâcher et ne veux point entendre . . .
Je n'y puis plus tenir, j'enrage, et mon dessin
Est de rompre en visière à tout le genre humain.

Er ist ein Polterer, der sich durch seine Maßlosigkeit gleich ins Unrecht versetzt. Molière hat auf diesen Wahrheitslieber von Anfang an einen Strahl der Lächerlichkeit fallen lassen. Alceste wirkt in seinem furchtbaren Ernst komisch — seine Welt lacht mit uns über ihn, so daß er in zornigem Erstaunen sagt:

Messieurs, je ne croyais pas être si plaisant que je suis.

In diesem leidenschaftlichen Rigoristen, der das Menschengeschlecht haßt und verwünscht, spricht aber auch die Natur, welche nicht will, daß der Mensch allein sei. Der Menschenhasser liebt nicht nur ein Menschenkind, sondern er liebt in Célimène ein Menschenkind gerade von der Art, die ihm in der Theorie als besonders hassenswert erscheint. Wie wird das enden?

So ist das Stück eine Studie über das Schicksal der Liebe, die ein von tiefer Wahrhaftigkeit erfüllter, zu düsterer Stimmung geneigter, nervöser Mann für ein begabtes, aber oberflächliches, kokettes Weib empfindet. Es ist, ich bin überzeugt, eine neue Studie über sein eigenes Lebens- und Liebesschicksal, mit gänzlich veränderten äußeren Umständen, ohne irgend welche handgreifliche Porträtwahrheit. Molière ist nicht Alceste, Armande ist nicht Célimène. Aber der Kampf zwischen gesellschaftlicher Flatterhaftigkeit des Weibes und ernster Wahrhaftigkeit des Mannes ist der Kampf seines eigenen Innern, seines Hauses. Doch muß ich jede Deutung ablehnen, welche mit roher Hand hier Dinge herausgreifen will, die der Dichter nur angedeutet hat.

Die Komödie bringt nun eine Reihe von Bildern aus Célimènes elegantem Salon, Szenen der Medisance, der Verstellung, der Entlarvung; die Klagen, Hoffnungen, Zornausbrüche des Alceste. Manche Züge sind possenhaft. Bei aller Tüchtigkeit der Gesinnung macht sich Alceste durch Maß- und Kopflosigkeit lächerlich, er weist des gutmütigen Philinte Ratschläge verachtungsvoll zurück und muß schließlich der unverbesserlichen Célimène entsagen. Unglücklich, betrogen verläßt er die Szene mit den Worten:

Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre un endroit écarté,
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Philinte aber nimmt sich vor

d'employer toute chose
Pour rompre le dessein que son cœur se propose.

Und ich glaube, er wird ihn wiederzurück bekommen: denn Alceste ist zu wenig grundsätzlich in seinem Entschluß, zu sehr Stimmungsmensch.

Aber auffallend ist, daß Molière hier kein Wort des Scherzes findet. Er, der sonst immer lacht, läßt das lustige Stück fast tragisch ausklingen. Das ist man an ihm nicht gewöhnt. Ihm scheint ernster zumute zu sein, als sonst.

Alceste, der rücksichtslose, ungesellschaftliche Wahrheitssager, und Philinte, der bequeme, verträgliche Lebenskünstler, stellen Molière's schwankende Stimmungen dar. Die eine flüstert ihm zu: Lehne dich auf gegen die gesellschaftliche Unwahrheit, revoltiere wie Alceste! Die Andere: Laß der Welt den Lauf und sorge für deine eigene Behaglichkeit, wie Philinte!

So Molière seiner Frau gegenüber. Grimarest spricht davon, wie Molière das gesellschaftliche Treiben und die Putzsucht seiner Frau eifersüchtig getadelt habe: „Er konnte seiner Frau lange Vorstellungen darüber machen, wie ihr Zusammenleben ein glückliches werden könnte. Sie lehnte seine Unterweisungen ab. Es schien ihr, daß diese für ihre jungen Jahre allzu streng seien, um so mehr, als sie sich nichts vorzuwerfen hatte. So erlitt Molière viele häusliche Stürme" (als er sich auflehnte wie Alceste). „Schließlich zog er sich ganz auf seine Arbeit und seine Freunde zurück und kümmerte sich nicht mehr um die Lebensführung seiner Frau" (er ergab sich wie Philinte).

Molière objektiviert seine Stimmung in zwei verschiedene Personen, wie in der „Männerschule", doch

nicht, wie das der grobschlächtige Corneille getan hätte, in reine Helden, die nicht schwanken. Er macht aus Alceste nicht einen Heroen der Wahrheitsliebe, sondern er gibt ihm — und dadurch macht er ihn menschlich wahr — auch ein naheliegendes Gebrechen mit auf den Weg: Alceste ist nicht nur wahrheitsliebend, sondern auch reizbar und unverträglich, und Philinte ist nicht nur ein Weltmann, sondern seine Verträglichkeit geht bis zur Schwäche, bis zur Charakterlosigkeit.

Jeder Mensch kennt diesen Kampf in seinem Innern zwischen Auflehnung gegen konventionelle Unwahrheit und zwischen Ergebung. Bald sagte er sich: Du bist ein Feigling wie Philinte. Bald aber auch: Du bist ein unverträglicher Nörgler, ein Quäler deiner Umgebung wie Alceste.

Nun ist der Welt Lauf der, daß die menschliche Gesellschaft eher den Feigling Philinte duldet, der gefällig und umgänglich ist, als den unverträglichen Menschen Alceste. Der muß weichen. Und er muß denn auch in Molières Stück weichen.

Der wackere Alceste muß weichen, nicht, weil man in der menschlichen Gesellschaft wirklich nicht die Freiheit hätte, ein anständiger Mensch zu sein, wie er in seinem Zorn sagt und J. J. Rousseau mit ihm wiederholt, sondern weil er ein unverträglicher Kerl ist. Man kann — von Alceste und Rousseau bitten wir uns das aus — Charakter haben und wahrheitsliebend sein, ohne solche Polterer und Zänker zu sein, wie sie.

Molières Stück konstatiert also die Lebenswahrheit: Die Gesellschaft bestraft unverträgliche Charakterfestigkeit

strenger als verträgliche Schwäche. Und weil der Dichter das konstatiert, soll sein Stück, wie Rousseau sagt, und so viele ihm nachbeten, unsittlich sein! Molière habe die moralische Feigheit empfohlen und die moralische Kraft bestraft!

Das ist ein arges Mißverständnis. Der Poet empfiehlt gar nichts. Der Poet stellt Menschenschicksal dar. Das große Publikum aber — und zu dem gehört hier Rousseau — verlangt eben in einem Theaterstück handgreifliche Belohnung der Tugend und handgreifliche Bestrafung des Lasters. Das giebt Molière freilich nicht. Er wendet sich an feinere Art und gibt einfach eine psychologische Studie, die zum tiefsten gehört, was er geschrieben.

Dramatisch wirksam ist das Stück allerdings nicht sehr; es ist zu arm an Handlung. Trotzdem hat es vor dem hauptstädtischen Publikum einigen Beifall gefunden. Der Hof Ludwigs XIV. hat es sich nicht vorspielen lassen. Molières „Misanthrope" war Caviar — nicht fürs Volk, aber für den Hof.

Die Stücke, welche Molière nach dem „Misanthrope" in rascher Folge schrieb, sind vorzüglich für diesen Hof bestimmt. Es sind comédies-ballets, neun an der Zahl. Dem Tanz und der Musik tritt das gesungene Wort zur Seite, das indessen noch nicht als eigentliche Sprache des dramatischen Dialogs, es sei denn im Munde von Hirten, erscheint. Molière ist nicht bis zur eigentlichen komischen Oper gelangt, sondern nur zu Komödien mit eingelegten Liedern und zu gesungenen Pastoralen.

Da ist der reizvolle „Sicilien ou l'amour peintre" (1667), ein Sang südlicher Liebe in rhytmischer Prosa.

Da ist der unvergleichliche „Bourgeois gentilhomme (1670), unvergleichlich wenigstens in seinen ersten Teilen, während er gegen den Schluß vom Dichter in großer Eile in das Gebiet toller Phantastik übergeführt wird. Da ist „Georges Dandin“ (1668), die burleske Geschichte einer Mißheirat, welche seltsam kontrastiert mit dem Idyll schäferlicher Liebe, das sie als Ballet umschließt. In „Georges Dandin“ scheint mir Molières Lustigkeit die Grenzen zu überschreiten, welche auch in der Posse dem Spotte gezogen sind.

Diese vom König bestellten Stücke sind meist leichte, in der Eile gelieferte Ware; sie dienen dem Tagesgeschmack und der Hofmoral. Doch enthalten sie im einzelnen viel Schönes und Sinnreiches. Man fühlt deutlich, daß Molière mit Freude daran arbeitete. Er schwelgte in diesem von allen ökonomischen Fesseln freien Spiel. Es trug zu seiner Schaffensfreude bei.

Dazu gab der junge, lebenslustige, vornehme-elegante König Molières Satire die unbequemen Frömmler und die Gigerl seiner Umgebung preis. Ludwigs Beifall sicherte also Molière ein Arbeitsfeld, indem er sich schützend über sein Werk breitete. Was über Molières angebliche Intimität mit dem König berichtet wird, ist Fabel. Der Roy Soleil enkanaillierte sich nicht mit einem Schauspieler.

Die Arbeit für den Hof ist der Preis, um den Molière die Gunst des Königs sich erwarb, die ihm eine glänzende Stellung schuf und ihm Mittel und Stimmung zu unvergänglicheren Schöpfungen gewährte.

Der König hat sich den „Misanthrope“ also nicht vorspielen lassen, aber er hat ihn gleichsam bezahlt.

Was der Kapellmeister im „Bourgeois gentilhomme“ vom Helden sagt: Il payera pour les autres, ce que les autres loueront pour lui, das gilt hier: Ludwig XIV. hat durch die Bestellung der leichten Ware auch den „Misanthrope“ bezahlt, den wir für ihn loben.

Für sein eigenes Theater schrieb Molière in diesen Jahren die beiden Possen „Le médecin malgré lui“ (1666), dem ein altfranzösischer Schwank zugrunde liegt, und „Les Fourberies de Scapin“ (1671), wo er, auf den Spuren des Terenz, uns einlädt, über die ausgelassenen Streiche zu lachen, mit welchen ein sinnreicher Spitzbube sich in den Dienst von Jugend und Lebenslust stellt. Weiter, zwei kunstvolle Nachbildungen plautinischer Stücke: den „Amphitryon“ (1668), dessen melodische Sprache und dessen übersprudelnde Heiterkeit an einem Stoffe von allzu verletzender Unsauberkeit sich übt, und den köstlichen „Avare“ (1668).

Molière war in diesen Jahren wiederholt krank. Vergeblich mahnten die Freunde zur Schonung. Boileau meinte, er solle doch wenigstens auf die Ausübung seines Schauspielerberufes verzichten, und wir können die Empfindung begreifen. Molière, der Verfasser des „Tartuffe“, des „Misanthrope“, auf der Höhe seiner Schöpferkraft und auch auf der Höhe des Lebens angelangt, in seiner Gesundheit erschüttert, tritt noch immer in den erniedrigenden Rollen der Possen, als Scapin, als Farceur auf. Wir müssen uns mit der Tatsache abfinden: Molières Gefühl für persönliche Würde ist nicht das unsrige. Sein Beruf, sein Lebensgang, der ihn frühe den Demütigungen des Elends überlieferte, mag dies erklären. Doch ist auch

hervorzuheben, daß dieses Ausharren des berühmt und reich gewordenen Mannes bei seinen alten Genossen etwas menschlich Schönes und Rührendes hat.

Es kamen (1671) für Molière die Tage, von denen es heißt, daß sie Einem nicht gefallen. Zum häuslichen Kummer, den körperlichen Leiden, gesellte sich der Schmerz darüber, daß die Intriguen seines Mitarbeiters Lulli, des florentinischen Musikers, welcher seine Comédies-ballets komponiert hatte, ihn mehr und mehr aus der Gunst des Königs verdrängten. Im Februar 1672 starb Madeleine Béjart, die Freundin seiner entbehrungsreichen Jugend.

Da brachten im März (1672) die „Femmes savantes“ einen guten Erfolg. Trissotin nannten die Zeitgenossen das Stück nach dem Helden, dem schöngeistigen Trissotin, in dessen Gebahren und Namen sie sofort Molières Gegner, den Abbé Cotin, einen bel-esprit de profession, erkannten. Das heißt, die „Femmes savantes“ sind in erster Linie eine persönliche Satire. Aber dieser persönliche Angriff, in welchen sich mit Cotin der Gelehrte Ménage teilt, ist von Molière kunstvoll in eine Sittenkomödie hinein verwoben. Diese stellt eine neue, vertiefte Auflage der „Précieuses ridicules“ dar, in welcher er das Thema der modischen Frauenbildung wieder aufnimmt. Für Molières Zeit war die Frage der Frauenbildung kein soziales Problem, keine Existenzfrage wie heute. Molière steht ihr denn auch etwas kühl gegenüber. Alle Herrschaftsgelüste der Femmes savantes verspottet er unbarmherzig. Er will Mädchen, Hausfrauen, welche die Bildung schmücke, aber nicht denaturiere. Der dramatische Bau des Ganzen ist vorzüglich. Die possenhaften Elemente

treten stark zurück. Die „Femmes savantes“ sind Molières dramatisches Meisterwerk. Es hat bis auf Paillerons „Le monde où l'on s'ennuie“ Nachahmer gefunden.

Gegen Ende des Jahres verlor Molière sein zweites Söhnchen kurz nach der Geburt. Er selbst wurde ernstlich krank. Und nun unternimmt es dieser seltsame Mann, noch einmal das Unglück seines Lebens zum Gegenstande heiterer, lachender Szenen zu machen: das Elend der Krankheit, welche seine Kräfte erbarmungslos untergräbt. Die Krankheit mit ihren unablässigen Gedanken, welche die Seele peinigen, die Krankheit mit ihrem kleinen und großen Jammer im Innern der Familie, mit ihrem Kommen und Gehen von Ärzten und Apothekern, die muß ihm, dem großen Humoristen, ans Messer, ehe er selbst ihr erliegen wird. Und mit ihr sollen auch diejenigen dran, die von Krankheit und Tod leben, die Ärzte seiner Zeit, für deren mittelalterliches hohles Wortwissen, er, der klarblickende Schüler Lucrezens und Gassendis, eine tiefe Mißachtung hat.

Aber die wahre Krankheit ist nicht Komödienstoff. Molière bringt also nicht den wahren, sondern den eingebildeten Kranken auf die Bühne, der sich von einem Heer von Krankheiten bestürmt wähnt und eine willkommene Beute klugschwätzender Doktoren und operationsbereiter Apotheker wird. Er schreibt auf den Karneval 1673 seinen „Malade imaginaire“ als Comédie-ballet zum Amüsement des Hofes, der das Stück aber in Folge von Lullis Machenschaften nicht annahm.

Den Schluß, welcher diese Szenen von unvergänglicher

Lustigkeit krönt, bildet die sogenannte cérémonie: Der eingebildete Kranke, Argan, läßt sich selbst zum Doctor medicinæ promovieren, um den Arzt immer im Hause zu haben. Die medizinische Fakultät erscheint in Amtstracht: unter den Klängen der Balletmusik und in maccaronischem Latein geht die närrische Promotion vor sich.

Der Dekan eröffnet das Examen:

> Savantissimi doctores,
> Medicinæ professores
> Qui hic assemblati estis,
> Et vos altri Messiores . . .

Was würdest Du, frägt einer der Examinatoren den Kandidaten Argan, in einem Falle von Wassersucht verordnen?

> Clysterium donare,
> Postea seignare,
> Ensuita purgare,

lautet die Antwort, und der Chor der Fakultät ruft zustimmend:

> Bene, bene, bene respondere,
> Dignus, dignus est entrare
> In nostro docto corpore.

Und dieselbe Antwort vom alles heilenden Klysterium und Aderlaß, begleitet von demselben Chorgesang, folgt auf alle weiteren Fragen nach der Heilung aller anderen Krankheiten. So besteht Argan sein Examen summa cum laude. Er wird medicinæ doctor und muß beschwören, immer den Fakultätsstatuten gemäß zu praktizieren —

> Maladus dût-il crevare.

Dreimal schwört er feierlich: Juro. Und nun erhält er

> Virtutem et puissanciam
> Medicandi, purgandi, seignandi,
> Perçandi, taillandi, coupandi
> Et occidendi,
> Impune per totam terram. —

Aber durch die tolle Laune dieses übermütigen Spaßes klingt auch die tiefe Traurigkeit des kranken Poeten durch, der hier die Unfähigkeit ärztlicher Wissenschaft verspottet, die ihn selbst dem Tode überliefert.

Schon im Prolog singt ein Mädchen:

> Votre plus haut savoir n'est que pure chimère,
> Vains et peu sages médecins;
> Vous ne pouvez guérir par vos grands mots latins
> La douleur qui me désespère.

Und erst in der dritten Szene des dritten Aktes! Béralde sucht seinen Bruder Argan von der Wertlosigkeit des ärztlichen Geschwätzes zu überzeugen. Umsonst. Schließlich sagt er zu ihm: Laß dich doch einmal in ein Lustspiel Molières führen! Nun zieht Argan über diesen unverschämten Dummkopf Molière los, der so verehrungswürdige Leute wie Ärzte verhöhne. „Beim Teufel, wäre ich Arzt, ich würde mich für diese Unverschämtheit rächen, und wenn er einmal krank sein wird, würde ich ihn ohne Hilfe sterben lassen. Er könnte mir dann lange zureden und schmeicheln, ich würde ihm nicht den bescheidensten Aderlaß, nicht das kleinste Klystierchen verordnen, sondern zu ihm sagen: „Krepier'! Krepier'! das wird Dich lehren, über die Fakultät zu spotten!" — „Aber Molière wird die Hilfe der Ärzte

gar nicht in Anspruch nehmen," erwidert Béralde, „und er hat dafür seine guten Gründe. Er behauptet, daß nur starke und robuste Leute die ärztlichen Heilmittel nehmen dürfen, da nur sie genug überschüssige Kraft besitzen, um zu der Krankheit hinzu noch die Medizinen vertragen zu können. Er selbst habe gerade nur Kraft genug, um sein Leiden zu tragen."

Wie traurig klingt dieses: mais que, pour lui, il n'a justement de la force que pour porter son mal, als das Wort eines wahrhaft Kranken in das Gelächter des „Malade imaginaire" hinein, um, kaum gesprochen, vom Lachen des Spiels wieder übertönt zu werden.

In den Händen Molières wandelt sich in eitel Scherz und herzerquickende Heiterkeit sogar die todbringende Krankheit. Auch sie wird eine Quelle, aus der lustiger Spaß der Komödie fließt. Sein physisches Elend wird dem Dichter zum Gegenstande des Humors gerade so wie sein Herzeleid, und nur selten dringt die Tragik seines Schicksals durch die lachenden Verse und schreckt uns durch eine flüchtige Mahnung an die bittere Wirklichkeit.

Und nicht genug, daß Molière als Dichter sich in heiterer Ironie über sich selbst erhebt — als Schauspieler zieht er die letzte Konsequenz des Scherzes und spielt die Rolle des eingebildeten Kranken selbst. Der wahre Kranke trägt das Spottgedicht des eingebildeten Kranken vor.

Molière leert den bitteren Kelch des Humors bis auf die Neige — und trinkt sich den Tod.

Als der „Malade imaginaire" zum viertenmal gespielt werden sollte, am 7. Februar 1673, fühlte sich der Dichter

besonders krank, niedergeschlagen, von Todesahnungen erfüllt. „Ich weiß, daß es mit mir zu Ende geht," sagte er zu seiner Frau, aber ihren Rat, heute nicht zu spielen, lehnte er mit den Hinweis auf seine Truppe ab, welche er nicht um die Tageseinnahmen bringen wolle. So spielte er denn. Als er das Juro der Schlußzeremonie sprach, befiel ihn ein Hustenkrampf. Um die Zuschauer zu täuschen, zwang er sich zu einem Lächeln.

Nachdem der Vorhang gefallen, wurde Molière in seine benachbarte Wohnung geschafft. Noch nahm er einige Nahrung zu sich, umgeben von seiner Frau und den nächsten Freunden und gepflegt von zwei barmherzigen Schwestern, denen er über die Fastenzeit, als sie in Paris Almosen sammelten, gastlich sein Haus geöffnet hatte. Dann trat ein Blutsturz ein, und der Todeskampf begann.

Man schickte zu den Geistlichen der benachbarten Eustachiuskirche, denn Molière wünschte, wie wenigstens seine Frau erklärte, kirchlich zu sterben. Die Geistlichen weigerten sich wiederholt zu kommen, und als endlich einer sich bewegen ließ, da hatte Molière schon ausgelitten.

Die Witwe bat um ein christliches Begräbnis im Eustachiuskirchhofe. Sie wurde von der geistlichen Behörde abgewiesen. Sie wandte sich an den Erzbischof von Paris und eilte nach Versailles, um auf alle Fälle vom Könige Gewährung zu erflehen.

Über die Audienz sind verschiedene Berichte auf uns gekommen. Folgendes scheint die einfache Wahrheit zu sein: Der König bezeigte der Familie Molières seine Teilnahme und ließ den Erzbischof von Paris wissen, daß ein Skandal vermieden werden möge.

Es wurde ein christliches Begräbnis — mit Einschränkung — verfügt: Der Sarg sollte nächtlicherweile, von nur zwei Priestern begleitet, ohne irgend welchen Pomp und ohne geistliche Feier im Eustachiuskirchhofe beigesetzt werden. In Wirklichkeit wurde etwas mehr aufgewendet, was wohl der Zunft der Hoftapezierer zu danken ist, welcher Molière angehörte. Indessen scheint es doch nicht ohne eine pia fraus abgegangen zu sein. Verschiedene zeitgenössische Angaben lassen vermuten, daß Molière schließlich nicht in geweihter Erde, sondern in jener Ecke des Kirchhofes beigesetzt worden ist, welche für die Leichen Totgeborener bestimmt war.

Das ist, was Boileau in der siebenten Epistel un peu de terre obtenu par prière nennt.

Im Jahre 1792 wurden bei der Eustachiuskirche Überreste, die man für diejenigen Molières und Lafontaines hielt, ausgegraben. Fünfzehn Jahre später setzte man sie im Kirchhof Père-Lachaise bei, wo sich heute noch die Mausoleen der beiden Dichter über diesen fremden Gebeinen erheben. —

Das französische Lustspiel ist Molières Werk.

Was er vorfand, war der dramatische Schwank, die Farce, welche, ohne tieferen Inhalt, ohne künstlerische Arbeit, es bloß auf meist unfeinen Scherz, ja häufig auf zuchtloses Amüsement abgesehen hatte.

Mit dieser überlieferten Form hat Molière lange gerungen. Er hat sie nie ganz überwunden und ist oft wieder zu ihr zurückgekehrt, da ihr seine erste Liebe gegolten. Auch seine besten Stücke haben possenartige Einlagen — aber er hat die Fesseln dieser Farcen-Form

doch endgültig gesprengt und das Lustspiel dem wahren Leben geöffnet.

Aus den Trümmern der Farce hat er mit Künstlerhand einen neuen Bau errichtet, der die Jahrhunderte überdauert. Aus den hohen Fenstern dieses Baues strahlt und glänzt es vom Licht seines freien, in harter Lebensschule gereiften und geklärten Geistes. Er hat aus dem Lustspiel ein Werkzeug des Gedankens gemacht. In seinen Werken perlt

> Le vin de ma propre pensée,
> Vierge de toute autre liqueur,
> Et que, par la vie écrasée,
> Répand la grappe de mon cœur. (Th. Gautier.)

Man hat seine Werke unmoralisch genannt und ihn dabei heftig angegriffen.

Die Philisterhaftigkeit hat überall in seinem Theater nach Morallehren gesucht und die Lösung seiner Stücke auf ihre Erbaulichkeit hin geprüft, wobei sie von der rohen Auffassung ausging, daß der Dichter in der Lösung jeweilen Strafen und Belohnungen an seine Helden verteilt, wie der Schulmeister die Zensuren. Der Dichter Molière ist ein Künstler, der nicht moralische Unterweisung geben, sondern Leben, künstlerisch geschautes Leben, komplexe Charakter und Schicksale kämpfender Menschen darstellen will. Also schiebe man ihm keine Lehren unter, die er gar nicht hat geben wollen. Vollends grausam ist es, diesen Maßstab an seine kleinen, leichten Possen zu legen. Das sind Stücke, welche nur lachen machen sollen, weiter nichts — wie „Charleys Tante“. Wer wird denn so grausam sein, nach der Morallehre von „Charleys Tante“ zu forschen?

Das Leben betrachtet Molière mit dem Auge des Pessimisten, der neben dem Lichte mehr Schatten sieht. Es sind ihm eben die Nachtseiten des Daseins in schweren Jahren vertraut geworden. Sein Theater enthält keine Figuren idealer Größe und Güte. So mag er manchen Idealisten verletzen. Er malte, wie er sah.

Ernster mag ihn der Vorwurf treffen, daß er Dinge lachend dargestellt habe, bei welchen wir nicht lachen können, auch im Schwank nicht, wo wir doch so vieles lachend hinnehmen, was uns, ernst gemeint, verletzte. Gewiß hat Molière in seinen Possen und in seinen höheren Lustspielen mit dem Lachen die Grenzen dessen, was uns heute als lustig gilt, überschritten. Sein Lachen, das uns so oft siegreich und herzerquickend über böse Stellen hinweghilft, ist auch nicht selten peinlich für uns.

Da mag aber einmal gesagt werden, daß er, wie jeder, ein Kind seiner Zeit ist, und daß diese Zeit vieles zuließ, was uns heute verletzt. Doch ist Molière damit nicht vollständig entlastet. Es besteht bei ihm unzweifelhaft ein Mangel an feinerer Empfindung und an Selbstgefühl. Der Dichter Molière ist zu sehr Farceur geblieben, der überall mit dem Witze der Posse zur Hand ist, wo der Ernst oder gar Pathos und Rührung an einer Stelle die Oberhand zu gewinnen drohen. So sehr er das Lustspiel veredelt hat, der Dichter Molière ist den Schauspieler Scaramouche oder Scapin nicht los geworden, und der trieb ihn, auf der Komödienbühne für Lachen um jeden Preis zu sorgen. Der Humorist Molière wurde vom Possenreißer der Bühne herabgezogen. Auf dem Humoristen, der zugleich Schau=

spieler war, lastete die Jahrhunderte alte Ehrlosigkeit dieses Standes. Sie hat manch feineres Wesen in ihm abgestumpft. Molière hat zu viele Dinge und insbesondere zu viel von seinem eigenen intimen Leben dem Lachen der Bühne und den undelikaten Auslegungen des Publikums ausgeliefert, das oft den Eindruck haben mochte, als führe er zusammen mit der Schauspielerin Armande Béjart, seiner Frau, die Posse seines Unglücks vor ihm auf. —

Die Kirche hat in Molière mit Recht einen Gegner gesehen. Seine Philosophie ist unkirchlich. Durch seine Werke weht Renaissanceluft. Die Kirche hat denn auch nicht nur seine irdischen Überreste verfolgt, sie hat auch, durch den Mund ihres beredtesten Wortführers, Bossuets, Molières Seele der Hölle zugesprochen. „Dieser Dichter und Schauspieler," so hallt Bossuets Wort über Molières unbekanntes Grab, „gab seinen Geist sozusagen inmitten des Gelächters der Bühne auf und trat so aus der Theaterheiterkeit vor den Richterstuhl desjenigen, der gesagt hat: Wehe Euch, die Ihr jetzt lacht, denn Ihr werdet weinen!"

Derjenige, der dieses lieblose Urteil gesprochen, hat vergessen, daß im nämlichen sechsten Kapitel des Evangeliums Lukas, in welchem dieses Malheur à vous qui riez, car vous pleurerez steht, es auch heißt: Seid barmherzig, wie auch Euer Vater barmherzig ist, und: Richtet nicht, auf daß Ihr nicht gerichtet werdet.

(1897.)

Bouhours.

Deutschland hat sich noch durch keinen Bouhours lächerlich gemacht, heißt es bei Lessing im LXXXI. Stück der Dramaturgie. Und die Kommentatoren beeilen sich, hier anzumerken: Dominique Bouhours, ein eitler und eingebildeter Pedant . . . .

Dieser Bouhours ist der Verfasser von kritischen Dialogen (1671), in welchen unter anderem gesagt wird: „Man würde meinen, es wohne gegenwärtig aller Geist und alles Wissen der ganzen Welt in unserer Mitte und alle Völker seien Barbaren im Vergleich mit den Franzosen." Zwar gibt er zu, daß auch andere Nationen schon ihre „literarischen Jahrhunderte" gehabt haben, so Griechenland, so Rom zur Zeit des Augustus, das romanische Italien vor hundert Jahren — Griechen, Römer, Romanen, Völker des Südens. Die peuples du nord aber, die Septentrionaux der pays froids, Russen, Polen, Deutsche gehen dabei leer aus. Wohl gibt es unter ihnen einzelne geistreiche Köpfe, aber „ein Deutscher oder ein Russe von feiner Bildung ist ein eigenartiges Ding; sie gehören

zu jenen Erscheinungen der gebildeten Welt, welche immer große Verwunderung erregen. Feine Bildung in unserem Sinne ist mit dem der Zartheit ermangelnden Seelenleben und der schwerfälligen Körperbeschaffenheit der Nordländer unvereinbar. Nicht als ob sie alle geistlos wären; man findet auch in Deutschland und Polen Geist und Wissen, wie anderswo, aber unsere Art der Geistesbildung, unsere Art des Wissens, an dem die feine Form so großen Anteil hat, die sind dort unbekannt." Damit ist die Frage, si un Allemand peut, par la nature des choses, avoir de l'esprit, negativ beantwortet.

Frankreich ist auch, nach Bouhours, das einzige Land, das eine wirkliche Sprache hat:

„Die Chinesen und fast alle Völker Asiens haben einen singenden Ton, die Deutschen schnarren, die Spanier deklamieren, die Italiener seufzen, die Engländer zischen — il n'y a proprement que les Français qui parlent."

Aus Deutschland und Holland schallte es lateinisch zurück: De Bouhourii Galli ignorantia et maledicentia u.s.w. und im XVIII. Jahrhundert ist er in Frankreich selbst verlacht worden: „le P. Bouhours disait une sottise", sagt Raynal in der Correspondance littéraire (1754).

Bouhours hat aber mit solchen Sätzen offenbar nicht nur seine persönliche Meinung, sondern die Meinung des gebildeten Frankreich vom Jahre 1671 ausgesprochen, und wer sich vergegenwärtigt, welcher Art die literarischen Verhältnisse jener Zeit diesseits und jenseits des Rheins waren, der ist wohl geneigt, mit der Prahlerei weniger streng ins Gericht zu gehen und Bouhours' ohne Groll zu gedenken.

Seine Persönlichkeit und seine Werke sind neuerdings zum Gegenstande einer eingehenden Untersuchung gemacht worden. Sie haben dies wohl verdient und die Art der Untersuchung ist alles Lobes wert.[1]) Ihr Autor, ein Laie, macht aus seiner Sympathie für Bouhours kein Hehl, und wenn ich sein Urteil über den schöngeistigen Pater auch eine Nuance weniger günstig gefaßt haben möchte, so kann ich doch nicht leugnen, daß G. Doncieux durchaus bestrebt ist, Licht und Schatten gerecht zu verteilen.

Dominique Bouhours ist das Kind einer guten Pariser Bürgerfamilie. Er ist am 15. Mai 1628 geboren. In das Jesuitengymnasium Collége de Clermont trat er ungefähr zu der Zeit ein, da Molière es verließ (1640). Nachdem er das Lyceum absolviert, sein Noviziat und Skolastikat vollendet hatte, wurde er vom Orden als Gymnasiallehrer verwendet. Dieser Lehrtätigkeit mußte er nach vier Jahren enthoben werden, da ihn ein quälendes Kopfleiden befiel, das ihn während seines ganzen Lebens verfolgen sollte. Nachdem er sich bei theologischen Studien in Bourges erholt und diese glücklich abgeschlossen hatte, versuchte er es wieder als Lehrer.

1663 wurde er als aumônier de garnison nach dem neugewonnenen Dünkirchen versetzt, um an der Verbreitung französischer Gesinnung mitzuhelfen. Ein Rapport über die Dünkirchener Verhältnisse, den er für Colbert verfaßte, gefiel dem Minister so sehr, daß er den Pater nach

[1]) Un jésuite homme de lettres au XVIIe siècle: Le Père Bouhours, par George Doncieux. Paris, Hachette, 1886.

Paris kommen ließ (1666), um ihn mit der Erziehung seines ältesten Sohnes, des Marquis de Seignelay, zu betrauen.

Von nun an bleibt Bouhours in Paris. Wohl übernimmt er, nachdem der Marquis promoviert ist, noch gelegentlich die Leitung junger Leute; in ein eigentliches Amt tritt er nicht mehr. In den Intervallen zwischen den Anfällen seines Leidens liegt er schriftstellerischer Beschäftigung ob. Sein Geist, seine Urbanität machen ihn zum gerne gesehenen Gaste der literarischen Zirkel der Hauptstadt. L'esprit lui sort de tous côtés, schreibt Frau von Sévigné an Bussy-Rabutin und der antwortet: on ne saurait mieux représenter le P. Bouhours que vous ne faites: le voilà, je le vois. Wir finden ihn ebensowohl in den preziösen Konventikeln des Fräulein von Scudéry, der Marquise de Sablé, als im Verkehr mit den Gegnern dieser Richtung, wie Boileau Er ist ein trait d'union zwischen zwei feindlichen Parolen, ein feiner, liebenswürdiger Mann, un très bon homme, wie die Sévigné einmal sagt, schlagfertig, aber nicht verletzend, mild in seinem Urteil, immer lächelnd, ne condamnant personne et cherchant à excuser tout le monde. Pour moi, sagt in einem Bouhours'schen Dialog der eine Sprecher, je n'aime guère à décider ni à fâcher personne. Das ist Bouhours' Art. Es liegt in dieser Milde, in dieser versöhnlichen Mittelstellung viel Schwäche, viel Oberflächlichkeit. Ich meine nicht, daß der Mann für uns interessanter geworden wäre, wenn er mehr Rückgrat besessen hätte; er wird vielmehr gerade durch diese literarische Ubiquität interessant, als

Mitglied einer Klasse von beaux-esprits, die in ihm ihren beredtesten Vertreter gefunden haben. Aber sein Wesen wäre uns sympathischer, wenn es weniger weich, wenn es tiefer wäre. Wenn wir im Leben einem begabten Menschen begegnen, der gleich Bouhours in Fragen, die für jeden Gebildeten von Interesse sind, n'aime guère à décider, mit hüben und drüben gut stehen will, das deutliche Wort durch eine geistreiche, aber inodore Wendung ersetzt — wir werden ihn ebensowenig zu unserem Freunde machen als wir Streit mit ihm bekommen werden. Wir werden über ihn die Achsel zucken und von ihm sagen: Schade, daß der Same seines Talentes nicht auf kräftigeres und tieferes Erdreich gefallen ist. —

Die Jesuiten hatten im literarischen Kampfe gegen die Jansenisten in den vierziger und fünfziger Jahren des XVII. Jahrhunderts eine große Unbeholfenheit gezeigt. Die selben Leute, die ein treffliches Latein schrieben, drückten sich in ihrer Muttersprache holperig und geschmacklos aus, wie die rhétoriqueurs des XVI. Jahrhunderts. Die Entwicklung der Sprache und des literarischen Geschmacks, wie sie sich seit dreißig Jahren vollzogen hatte, war an dieser Schulgelehrsamkeit spurlos vorübergegangen. Blaise Pascal, der Jansenist, schrieb in seinen Lettres provinciales über theologische Materien in so glänzendem, vollendetem Französisch, daß die Diktion dieser Pamphlete die begeisterte Bewunderung der Zeitgenossen erregte und dem Verfasser eine Stelle unter den größten Stilisten seines Volkes anwies. Gegen solche Gegner, welche frei von Pedanterie die Sprache der Gebildeten schrieben, schickten die Jesuiten Pedanten ins Feld, wie Brisacier, der seine Schrift,

15*

Le jansénisme confondu, mit der Erklärung beginnt, daß die jansenistische Häresie eine Hydra sei, un hydre effectif et réel, témoin Pline, livre VI et Aelian, livre XVI. „Wie die Hydra hauptsächlich im Wasser und nur wenig auf dem Lande lebt, so schwimmt Eure Irrlehre auf dem Gewoge Eurer unbeständigen Geister; wie die Hydra ihre Farben wechselt und mannigfache Flecken trägt, so auch Ihr mit Eurer auf Täuschung berechneten und vielfach von Trugschlüssen befleckten Theorie. . . .“ Das ist ja die Geschmacklosigkeit der theologischen Kontroverse des XVI. Jahrhunderts, die Erasmus schon verspottet hat: „Sie beweisen die christliche Liebe mit Hilfe der Nilquellen und die Enthaltsamkeit mit Hilfe der zwölf Zeichen des Tierkreises.“ Und weil sie von dem Wuste sich nicht zu befreien vermochten und es den siegreichen Jansenisten nicht gleichtun konnten, so schrieen die Jesuiten über Profanation und behaupteten, die „neue Sprache“ sei ein unwürdiges Kleid für die erhabenen Wahrheiten der Theologie.

Da meldet sich Bouhours, der geistreiche Weltmann im Ordenskleid, zum Wort. Es war 1668. Eine jansenistische Übersetzung des neuen Testamentes, die sogenannte version de Mons, in Holland gedruckt, als Kontrebande nach Paris gebracht, hatte damals großes Aufsehen erregt. Weltliche und geistliche Behörden wetteiferten in der Unterdrückung des gefährlichen Buches. Es entspann sich ein literarischer Streit, in welchem der Führer der Jansenisten, Arnauld, eine beredte Verteidigung schrieb, die auch auf den Hof tiefen Eindruck machte.

In dieser Not war Bouhours' gewandte Feder will-

kommen. Er schreibt zwei offene Briefe, die in der theologischen Streitliteratur des Ordens Epoche machen. Da ist nichts mehr von jener Verzerrung der antiken Mythologie, nichts mehr von dem öden Detail des theologischen Gezänkes, von dogmatischen Haarspaltereien zu finden. Feiner, geistreicher Spott wechselt mit leichtem, amüsantem Geplauder. Nicht den ketzerischen Charakter der version de Mons will er in einer dürren Sammlung von Stellen erhärten; er spricht vom Jansenismus überhaupt, denunziert ihn als eine rebellische Sekte, seine Anhänger als gefährliche Menschen:

„Es sind Leute von edler Gesinnung, die sich von der Welt losgesagt haben; es sind Einsiedler, die sich nur verbergen, um in ihrer Zurückgezogenheit und Stille besser Gott dienen zu können; es sind Diener Gottes, deren Leben tadellos ist; es sind Christen, die nur die Lehren des Gewissens und der Religion befolgen — das ist das Lob, das sie sich selbst mit echt christlicher Bescheidenheit spenden. Aber diese edelgesinnten Leute hegen einen wütenden Haß gegen ihre Widersacher; diese Weltflüchtigen zetteln Intriguen am Hofe an, halten geheime Versammlungen und setzen alles in Bewegung, um das Ziel ihres Strebens zu erreichen; diese frommen Einsiedler sind Tag und Nacht damit beschäftigt, ärgernißerregende Schmähschriften zu verfassen, mit denen sie Frankreich überschwemmen; diese braven Diener Gottes üben ihre Frömmigkeit darin, daß sie die Verordnungen ihres Erzbischofs mißachten, sobald sie ihnen nicht genehm sind; diese vollkommenen Christen endlich machen sich kein Gewissen daraus, bei jeder Gelegenheit hohe Kirchendiener zu verlästern. . . .“

Die Jansenisten hatten in Bouhours einen Gegner gefunden, der ihnen gewachsen war. Diese Sprache erweckte das Interesse des gebildeten Publikums; diese Ironie traf, wie die Pascal'sche getroffen hatte. Bouhours verfiel nicht in Invektiven; er blieb immer vornehm; aber auch die fast wohlwollend zu nennende Milde, die an vielen Stellen überrascht, wird in seiner Hand zur geschickt geführten Waffe.

Die Lettres erwarben sich, was dem Orden vonnöten war: einen succès mondain. Es regnete Gegenschriften. Bouhours war von Stunde an der bestgehaßte Feind der Port-Royalisten. Er bekämpfte sie eben mit ihren eigenen Waffen und die Jansenisten maßen mit Recht die Gefahr dieser Taktik an dem Erfolge, den sie mit diesen Waffen erreicht hatten.

So gebührt dem Polemiker Bouhours das Lob stilistischer Vortrefflichkeit, und dieses Lob strafen auch die wenigen und kurzen späteren polemischen Schriften, die er geschrieben, nicht Lügen.

In einem aber steht er hinter seinen jansenistischen Gegnern zurück: im sittlichen Ernst, in der Wärme der Überzeugung. Il n'a pas le secret de s'indigner, sagt Doncieux. Seine Rede kommt nicht vom Herzen und dringt nicht zum Herzen, wie die Pascals. Bouhours hat nicht nur ein undankbareres Thema, sondern er behandelt es auch mit weniger Wärme. —

1671 erschien in prächtiger Ausstattung seine erste schöngeistige Schrift, Les entretiens d'Ariste et d'Eugène, sechs Dialoge über die französische Sprache, den bel-esprit, das je ne sais quoi u. s. w., eine Art literarischen Glaubensbekenntnisses. Das liest sich recht angenehm,

ist klar und verständig. Bel-esprit ist nach Bouhours: Klarheit und Schärfe des Urteils in glänzender Form: le bon sens qui brille. Nicht daß man irgend eine Bagatelle anmutig vorzubringen, ein Madrigal hübsch zu drechseln weiß, macht den bel-esprit aus; ihm eignet etwas Solideres: die Zucht des Denkens, la raison. Il y a, dans le bel-esprit, du solide et du brillant dans un égal degré.

Wie Boileau in seinem Art poétique (1674) es tun wird, so wendet auch Bouhours sich gegen die, welche in Geziertheit verfallen, sei es, daß sie sich in Haarspaltereien ergehen, sei es, daß sie ihren Stil mit künstlichem Zierat schmücken. Die profusion de pensées fausses et inutiles eines Schwätzers wie Marini tadelt er ebenso, wie jene Schriftsteller, qui sont toujours guindés et qui ne veulent jamais rien dire qui ne surprenne et qui n'éblouisse.

„Der wahre bel-esprit gleicht einem reichen und weisen Manne, der überall glänzend auftritt, aber nie sein Geld in toller Verschwendung aus dem Fenster wirft."

Sechzehn Jahre später ist Bouhours auf das selbe Thema zurückgekommen, in seiner Manière de bien penser (1687). In Dialogform bespricht er zahlreiche, den verschiedensten Schriftstellern entnommene Aussprüche und erörtert an ihnen die Grundsätze des bien penser, wobei sein cæterum censeo ist: halte Maß in allem! Seine Auseinandersetzungen sind zumeist selbst treffliche Beispiele für die eigenen Vorschriften; die geistreiche Causerie der beiden Freunde Philante und Eudoxe(=Bouhours) wird auch dem modernen Leser durch ihre Feinheit und Ebenmäßigkeit Vergnügen machen.

So nachdrücklich aber diese Auseinandersetzungen des Jesuiten an Boileaus strenge Theorien erinnern, so decken sie sich mit ihnen doch lange nicht. Bouhours ist nicht umsonst auch der Freund von Boileaus Gegnern, den preziösen Kreisen. Wenn er den bel-esprit definiert als le bon sens qui brille, so legt er einen besonderen Nachdruck auf dieses Attribut: er sagt auch: le bon esprit fleuri. Das Zierliche, Gezierte der Form liegt ihm am Herzen. Er verfällt freilich nicht in jene Lächerlichkeit des Ausdrucks, die Molière in den Précieuses ridicules gegeißelt hat. Er würde nicht, wie Molières Cathos, seinen Besucher zum Sitzen einladen mit den Worten: ne soyez pas inexorable à ce fauteuil qui vous tend les bras. Aber auch Fräulein von Scudéry selbst, an deren Namen die Nachwelt die Erinnerung an diese Geschmacklosigkeiten geknüpft hat, schrieb und sprach nicht so. Ihre Preziosität, wie diejenige Bouhours', war feinerer Art; die Metaphern ihrer Sprache waren weniger aufdringlich und gehäuft; ihre Bildung war ebenmäßiger und wahrer; ihr Talent unbestreitbar. Der Grundzug dieser „gebildeten Preziosität" ist der Mangel jeglicher Größe, das Hängen am Kleinlichen, die Freude an der Bagatelle. Daher die Fadheit ihrer Werke, ihre süßliche Eintönigkeit; daher das Tändelnde ihres Ausdrucks.

In solchen Kreisen ward ein gereimtes Komplimentchen, ein Stammbuchverschen zum Ereignis, ein Glückwunschkärtchen zum Diskussionsthema. Bouhours mag uns immerhin versichern, daß „ein hübsch gedrechseltes Madrigal" noch nicht den bel-esprit ausmache — ein Madrigal ist und bleibt auch für ihn eine Sache von Bedeutung.

Der Grundzug seines literarischen Charakters ist durchaus Preziosität. Aber der Mann ist gescheit, hat ein starkes Bedürfnis nach Klarheit des Ausdrucks und das verbindet ihn mit den Gegnern der Preziosität. Und indem ihm seine Geschmacksrichtung und Geistesanlage diese Mittelstellung anweisen, werden sie von seiner Neigung, niemanden zu verletzen, unterstützt.

Seine Arbeiten brachten ihm aber nicht nur den Ruhm eines geistreichen Schriftstellers ein, sondern zogen ihm auch den Tadel strenggesinnter Religionsgenossen zu. Nach ihnen verlangte das Ordenskleid eine ernstere Lebensführung, als Bouhours und noch einige andere schöngeistige Jesuiten sie pflegten. Diese weltliche Art des Urteils, diese weltlichen Gesellschaften, diese Villegiaturen bei reichen Gönnern, diese Erfolge in profanen Kreisen erweckten Unwillen, Verdacht und führten zu kränkenden Urteilen.

Bouhours war 1691 der Gewissensrat einer aufgeweckten jungen Dame, die er glaubte für das Klosterleben gewinnen zu können. Er ergänzte die mündlichen Unterredungen durch briefliche Ratschläge. Diese Briefe behandelten, nach der Art ihres Verfassers, die theologischen Materien im Stil preziöser Causerie. „Meine Ordensbrüder ziehen nach Indien", schrieb er ihr, „um an der Bekehrung der Heiden zu arbeiten; ich bleibe hier, nur mit dem Heile Ihrer Seele beschäftigt; Sie sind mein China und mein Japan!" Nun stellte sich heraus, daß die Sitten der jungen Dame übel zu der Zukunft paßten, für die Bouhours sie bestimmt hatte. Das Beichtkind mußte sich aus der Gesellschaft zurück-

ziehen. Ihr Verführer, ein Hausfreund, wußte sich in den Besitz der Bouhours'schen Briefe zu setzen und deren Pointen so zu arrangieren und zu kommentieren, daß der Verdacht der Verführung auf den Pater fiel. Nun setzte es gehässige Zeitungsartikel, schmutzige Spottlieder, die Bouhours tief kränken mußten. Seine weltlichen und geistlichen Freunde eilten ihm zu Hilfe; ein reuiges Geständnis des Verleumders, eine Erklärung der Dame erwiesen seine Schuldlosigkeit für alle Unbefangenen. Auf Bouhours Sittenreinheit fällt überhaupt kein Schatten; der weltmännische Pater des XVII. Jahrhunderts darf nicht verwechselt werden mit dem abbé mondain des XVIII.

In dieser häßlichen Angelegenheit, in der er eine durchaus würdige, vornehme Haltung beobachtete, hat er die bittere Erfahrung machen müssen, daß gerade die zierlichsten Stellen seiner Briefe, die: vous êtes ma Chine et mon Japon, sich für die Verleumdung am dienlichsten erwiesen.

Diese Angriffe hatten keinen Einfluß auf seine Stellung innerhalb des Ordens. Seine Herrschaft als modischer Schriftsteller blieb hier unerschüttert. Gerade seine weltmännische Art machte ihn für die Gesellschaft höchst wertvoll. Er lieh ihr seine Feder nicht nur gegen die Jansenisten, sondern der weltmännische Pater verfaßte in ihrem Auftrage auch eine Reihe von Erbauungsschriften und widmete die letzten Jahre einer Übersetzung des neuen Testaments.

Schon in seinen ersten Dialogen (1671) hat Bouhours sich mit Fragen der Grammatik beschäftigt. Drei

Jahre später läßt er ein Schriftchen erscheinen, das den Titel trägt: Doutes sur la langue française, proposés à Messieurs de l'Académie Française par un gentilhomme de province und in welchem ein angeblicher Edelmann aus der Bretagne im Tone schalkhafter Bescheidenheit zur Akademie spricht. 1675 folgten Remarques nouvelles sur la langue française, die dann später fortgesetzt werden. Er erwarb sich damit als Grammatiker eine Autorität, wie er sie als Stilist besaß.

Die grammatische Wissenschaft des XVII. Jahrhunderts ist durchaus verschieden von der des XVI.: Sie ist aus einem Arbeitsfeld der Gelehrten zum Tummelplatz der Gebildeten geworden. Während im XVI. Jahrhundert die Diskussion von Fragen der französischen Grammatik ein ansehnliches philologisches Wissen voraussetzte, weil die Muttersprache ausschließlich vom Standpunkt des Lateinischen und Griechischen aus beurteilt wurde, begnügt man sich im XVII. Jahrhundert mit der Betrachtung der lebenden Sprache, die das Gemeingut aller Gebildeten ist. Für diese Wendung der Dinge ist schon der Umstand bezeichnend genug, daß es nun namentlich auch die Damen sind, welche sich mit grammatischer Kritik beschäftigen.

Bouhours ist ein Schüler Vaugelas' und wenn dieser den höfischen Sprachgebrauch aus der Zeit Ludwigs XIII. kodifiziert, so vertritt jener die verfeinerte Sprechweise der späteren Zeit.

Die Rolle eines bloßen Zeugen, wie sie Vaugelas für den Grammatiker in Anspruch nimmt, mußte Bouhours' Stimmung und Denkweise außerordentlich zusagen.

Galt es doch dabei weniger, selbst Entscheidungen zu treffen, als die Entscheidungen, die der usage getroffen, zu registrieren. Seine Schüchternheit fand in der Nachfolge Vaugelas' ebensowohl ihre Rechnung, wie seine Neigung zu kleinlicher Detailkritik.

In seiner Ängstlichkeit gegenüber neuen Wörtern und Wendungen repräsentiert er trefflich jene Auffassung vom Sprachleben, die zur Verarmung eines Idioms führen muß. „Der Überfluß ist nicht durchaus das Zeichen sprachlicher Vollkommenheit. Die Sprachen werden wortreicher in demselben Maße, in welchem sie schlechter werden .... Wir ersetzen die Wörter, die uns mangeln, durch so schöne und glückliche Umschreibungen, daß wir keine Veranlassung haben, jenen Mangel zu bedauern ....“

Bouhours gleicht, nach dem Worte eines Kritikers des XVIII. Jahrhunderts, in sprachlichen Dingen einem jener geistlichen Gewissensräte, welche die Gewissen ihrer Beichtkinder zu läutern vermeinen, während sie dieselben tatsächlich verwirren.

Als die Societas Jesu trotz ihrer Abneigung gegen eine Übersetzung der heiligen Schrift beschlossen hatte, der jansenistischen Übertragung des neuen Testaments (Version de Mons) eine eigene gegenüberzustellen, da betraute sie Bouhours mit der Herstellung. Es war eine jahrelange Arbeit und nachdem sie im Manuskripte abgeschlossen war, stieß die Drucklegung auf Schwierigkeiten, weil der Erzbischof von Paris, der Kardinal Noailles, den Jesuiten nicht günstig gesinnt war.

Im Gegensatz zu der Version de Mons sollte die

Bouhours'sche (1697—1699) streng im Sinne des höfischen Purismus gehalten sein: „aussi pure qu'elle le peut être." Paul-Louis Courier hat in der Vorrede (1821) zu seiner Herodotübersetzung hübsch auseinandergesetzt, wie sich diejenigen täuschen, die da meinen, naives Griechisch in akademischem Französisch wiedergeben zu können, in dieser langue académique, langue de cour, cérémonieuse, roide, aprêtée, pauvre d'ailleurs, mutilée par le bel usage. Lafontaine, der sich einer unakademischen, volkstümlichen Sprache bediene, habe griechischer geschrieben als alle die, welche einen griechischen Autor übersetzten und denselben entstellten, indem sie ihn in ein Galakleid steckten. Hérodote, so schließt er, ne se traduit point dans l'idiome des dédicaces, des eloges, des compliments.

Das selbe gilt offenbar von den Evangelien. Bouhours kostümierte sie nach der neuesten Versailler Mode. Er gibt uns das neue Testament im Gesellschaftsanzug. Da heißt es nicht: „Abraham zeugete den Isaak", sondern „Abraham war der Vater Isaaks", denn man würde in einem Salon nimmer gesagt haben: Der Herzog von Longueville zeugte den Grafen Saint-Pol. Ebensowenig wurde in diesen Kreisen von einem „Nächsten" gesprochen, daher Bouhours das „aimez votre prochain" der jansenistischen Übersetzung wiedergibt durch aimez ceux avec qui vous avez quelque liaison u. s. w.

Das ist das Evangelium en habit habillé, das heißt für unseren Geschmack: travestiert. Bouhours schreibt ja auch hier ein treffliches Französisch; da ist keine Wendung, die nicht durchaus sprachgemäß wäre, — aber von

jener höheren Aufgabe, auch den Geist des Originals wiederzugeben, hat er keine Ahnung.

Wenn schon das Verhalten des Erzbischofs ihn hinderte seiner Arbeit recht froh zu werden, so mußte die herbe Kritik und der bittere Spott, den sie vielfach im Publikum fand, ihn erst recht betrüben. —

Sein Alter war ein leidensvolles. Die Schmerzen, die ihn während seines ganzen Lebens verfolgt hatten, traten mit immer größerer Heftigkeit auf. Seine Aufzeichnungen aus diesen Jahren zeigen ihn als einen Mann, der in frommer Ergebung sein Los trägt. Nicht als ob nie ein Wort der Klage über seine Lippen käme: er ist kein Pascal. Doch erinnert er an Pascal, wenn er für seine Qualen Trost sucht und findet in Reflexionen wie: „Die Leiden machen das Glück und den Ruhm der Gläubigen aus; frei von Leiden sein, heißt unglücklich, heißt gewissermaßen entehrt sein." Wie weit liegt da die Zeit hinter ihm, in der auch er ausdrücklich die mens sana in corpore sano gepriesen hatte!

Das Herannahen des Todes erfüllte ihn mit Freude, und diese Freude erschien ihm wie ein Unrecht: J'ai quelque scrupule du plaisir que je trouve à mourir. Es liegt eine reine, aufrichtige Frömmigkeit in diesem Worte.

Bouhours starb am 27. Mai 1702, 74 Jahre alt. Die Nachricht von seinem Tode erregte kein großes Aufsehen. Für die Welt, in der er gewirkt, war er seit Jahren tot gewesen. Seine Schriften aber erhielten auch im XVIII. Jahrhundert seinen Namen im Gedächtnis der Autoren und der Gebildeten.

Heute sind sie vergessen. Seit die Kunstanschauung des XVII. Jahrhunderts gefallen ist, seit der akademische Bann von der Sprache genommen ist, sind in Frankreich neue Lehrer nötig geworden. Wenn Bouhours' Erbauungsschriften und seine Version des neuen Testaments noch heute neu aufgelegt werden, so haben literarische Interessen damit nichts zu tun.

Von den Vertretern des Klassizismus leben im Andenken der Nachwelt nur noch die hervorragendsten. Daß eine Stelle der Hamburgischen Dramaturgie die Veranlassung geworden ist, eines typischen Klassikers zweiten Ranges billig zu gedenken, mag sich wohl rechtfertigen.

1889.

Drei Vorposten der französischen Aufklärung.

St-Evremond — Bayle — Fontenelle.

Das Edikt von Nantes ist nicht nur der Ausdruck der religiösen Toleranz der französischen Regierung ums Jahr 1600, sondern, insofern es auch wirklich Erfolg hatte ist es zugleich ein Beweis, daß es der öffentlichen Meinung der Zeit entsprach. Die „Tragödie auf dem Schaffott", die, nach einem Ausdruck Giordano Brunos, Frankreich im XVI. Jahrhundert aufgeführt, hatte mit einem ungeheuren Kraftverlust, mit einer völligen Ermattung geendet, deren staatlicher Ausdruck das Toleranzedikt darstellt. Man war der Unduldsamkeit müde geworden, auf Jahrzehnte hinaus. Aber man hatte sie keineswegs geistig überwunden; sie war nicht aus dem Fühlen und Denken der Menschen ausgerottet; sie war nicht tot, sie schlummerte nur.

In diese verhältnismäßig glückliche Zeit fällt die Regierung Ludwigs XIII., das heißt Richelieus, der, obwohl hoher geistlicher Würdenträger, die Leitung des Landes unter völlig weltliche Gesichtspunkte stellt. Wenn er die Protestanten bekriegt, so geschieht dies nicht aus Gründen des Glaubens, sondern der politischen Macht, und nach=

dem er sie überwunden, tastet er die Grundsätze des Edikts von Nantes nicht an. Die erste Hälfte des XVII. Jahrhunderts ist eine Epoche religiöser Toleranz in Frankreich.

Mit der Thronbesteigung Ludwigs XIV. (1661) ändert sich das wie mit einem Schlage. Es beginnt das Regiment einer Generation, die den Rückschlag der Zeit von 1600 nicht mehr an sich erfahren hat und auf deren natürliche Unduldsamkeit jene Stimmungen keinen Druck ausübten. Von neuem hält es die französische Regierung für ihre Aufgabe, autoritäre Wächterin des Katholizismus ihres Landes zu sein und als ob Ludwig XIV. den Beweis vorausnehmen wollte, daß die Bourbonen nichts lernen und nichts vergessen, beginnt er einen Jahrzehnte dauernden, grausamen Krieg gegen die Dissidenten. Und auf diese leidenschaftliche, obwohl oberflächliche und äußerliche Kirchlichkeit folgt eine neue Ermattung des Geistes der Unduldsamkeit, die, politisch, ihren Ausdruck in der Regierung des Regenten, 1715—1723, findet und den Boden für jenen Sturm vorbereitet, den die sogenannte Aufklärung gegen die Kirche unternehmen wird.

Das Bild dieser Entwicklung zeigen die drei Schriftsteller, deren Namen an der Spitze dieser Zeilen stehen. Ihre Schriften sind Meilensteine an dem bald breiten, geraden, bald schmalen und gewundenen Pfade religiöser Toleranz, der von der Zeit Richelieus in das Jahrhundert Ludwigs XV. führt.

I. Saint-Evremond.

St-Evremond ist 1613 geboren. Die juristischen Studien vertauschte er mit dem Kriegshandwerk. Er

ward Sekretär Condés. In der Fronde hielt er zum König und wurde, da er sich ausgezeichnet, zum Feldmarschall ernannt.

Er hatte ein reges literarisches Interesse. Unabhängiger, frondierender Natur, voll gesundesten Menschenverstandes, war er dem Zwange auch in literarischen Dingen abhold. So fand die Sprachmeisterei der neugegründeten Akademie in ihm ihren ersten Satyriker (les académistes, comédie, 1637).

Um 1655 wohnte er einmal, während der flandrischen Feldzüge, einem Gespräche bei, das am Tische seines Kameraden, des Marschalls Hoquincourt, zwischen diesem und dem Jesuitenpater Canaye, dem einstigen Rhetorikprofessor St-Evremonds, über kirchliche Dinge geführt wurde. Er brachte die Konversation mit augenscheinlicher satirischer Absicht zu Papier. Sie ist ein kleines Meisterwerk.

Der Marschall Hoquincourt ist das Bild des frivolen, zügellosen, rohen, vornehmen Franzosen aus der Zeit der Fronde. Brutal und irreverenziös erzählt er, wie er einst aus einem Katholiken ein Jansenist geworden sei und wie eine Liebesaffäre ihn den Jansenisten entfremdet und den Jesuiten zugeführt habe; wie er auch den Philosophen in die Hände gefallen sei, die ihm allen Glauben zerstört und ihm den Kopf wirr gemacht hätten und wie er „seither für die Religion sich kreuzigen lassen würde“: In knappen Zügen eine treffliche Skizze der äußerlichen Kirchlichkeit „qui se ferait crucifier pour la religion“, trotzdem man nicht im geringsten über die Wahrheit dieser religiösen Anschauungen sich Rechenschaft ablegt, sondern

nach planlosem Meinungswechsel nur in die alte Gewohnheit zurückgefallen ist. Das sind die Marschälle, welche einst die Dragonnaden befehligen werden.

Und wie kläglich ist die Rolle des Priesters, der gerade die blinde Vernunftlosigkeit des Glaubens seines Tischgenossen lobt und schließlich St-Evremond unter vier Augen eingesteht, daß es sich in den religiösen Streitigkeiten zwischen Jesuiten und Jansenisten nicht um Glaubensdinge, sondern um die Herrschaft im Beichtstuhl handle, die für den Geistlichen wichtiger sei als das Seelenheil seiner Beichtkinder.

Inmitten dieser die intolerante Regierung Ludwigs XIV. vorbereitenden Gesellschaft, lehrt St-Evremond Duldsamkeit.

1662 fällt er bei dem jungen König in Ungnade wegen eines Briefes, in welchem er den pyrenäischen Frieden freimütig kritisierte. Mit dem mächtigen Fouquet war er einer der ersten hochstehenden Männer, welche die schwere Hand des jungen Herrschers zu fühlen bekamen. Er floh nach England, an den Hof der eben wieder restaurierten Stuarts, um nicht wieder zurückzukehren.

St-Evremond ist der erste Franzose von Bedeutung, der im XVII. Jahrhundert dauernd nach England kommt. Zwar wird das Exil die Lebensanschauung des nun schon Fünfzigjährigen nicht wesentlich verändern. Aber sein literarischer Horizont erweitert sich; die vielen kritischen Aufsätze, die er mit leichter Hand aufs Papier wirft, zeigen die ersten Anfänge einer vergleichenden literarischen Betrachtung, namentlich der dramatischen Dichtung. Der Name Shakspeares begegnet bei ihm. Das gibt ihm

ein ganz besonderes Relief unter den Franzosen jener Zeit, für welche nur ihre eigene Literatur existiert.

Nachdem er zehn Jahre in der Fremde verlebt, berichtet er einem Freunde, dem Marschall Créqui, auf dessen Wunsch über seine Lebensanschauung (1672).

Er spricht von der Religion, deren Wert er seiner Zeit auch philosophisch geprüft habe, ohne indessen zu einer sicheren Erkenntnis zu kommen. „Ich habe alles, was über die Unsterblichkeit der Seele geschrieben wurde, zu lesen mich bemüht und nach aufmerksamer Lektüre gefunden, daß der deutlichste Beweis meiner Unsterblichkeit eben mein Wunsch ist, ewig zu leben.“ Er habe auch Descartes gelesen, aber so gerne er sich von ihm hätte überzeugen lassen, so sei er doch auch unter seiner Führung zu keiner Sicherheit gelangt.

Er ist, da ihn der Glaube unbefriedigt ließ, in die Schule der Philosophen gegangen, ohne bei ihnen mehr zu lernen als den Zweifel an der Möglichkeit vernunftgemäßer Erkenntnis. Und nun kehrt er zum Glauben zurück. „Lest, denkt, überlegt, meine Herren! und Ihr werdet am Schlusse Eurer Lektüre, Eures Nachdenkens, Eurer Überlegung finden, daß hier nur die Religion ein entscheidendes Wort sprechen kann und daß die Vernunft sich ihr unterwerfen muß.“ So sei er denn Katholik. Aber man spürt wohl, daß hier die Wärme, der Eifer fehlt, der zur Intoleranz führt: er greift nach der Bibel wie mit einer indolenten Handbewegung. Der Kirchenglaube ist für ihn ein Ausweg, da ihn der Skeptizismus nicht befriedigt. So will er denn auch jeden seinen Ausweg nach seiner Art suchen lassen: selon mon sentiment, chacun

doit être libre dans sa créance. Nicht der Glaube, sondern die sittliche Tüchtigkeit, ein gutes Herz sei die Hauptsache und verfolgenswert sei in religiösen Dingen nur die Heuchelei.

St-Evremond hat noch die ersten Jahre des XVIII. Jahrhunderts gesehen; er ist 1703 neunzigjährig in London gestorben. Er hat diesem Jahrhundert so zu sagen das Erbe Montaignes und Charrons überbracht.

Der Marschall Hoquincourt, den er so meisterlich geschildert, ist bei aller Frivolität ein zwar gedankenloser, aber fanatischer Katholik. St-Evremond ist sein Gegenstück: der gebildete, duldsame Katholik. Beiden fehlt die wahre Herzensgläubigkeit. Beide sind Vertreter eines in seinen Tiefen gefährdeten Glaubens, einer nur noch äußerlichen Kirchlichkeit, der eine fanatisch, der andere indolent.

II. Pierre Bayle.

P. Bayle ist als der Sohn eines protestantischen Geistlichen 1647 in der Grafschaft Foix (le Carlat) geboren. Während seiner Studienzeit zu Toulouse 1669 ließ er sich zum Übertritt in den Katholizismus bewegen, den er aber 17 Monate später wieder mit dem Bekenntnis seiner Väter vertauschte. Dann setzte er seine Studien in Genf fort und machte sich hier mit der Weltanschauung Descartes' bekannt. Später wirkte er als Lehrer in Copper, Rouen, Paris. Der Lehrstuhl für Philosophie zu Sedan, den er seit 1675 inne hatte, wurde 1681 aufgehoben und nun folgte er einem Rufe als Geschichts- und Philosophieprofessor nach Rotterdam (1682—93). Den Rest seines Lebens verlebte er hier in arbeitsvoller Muße. Nicht so

kräftig wie sein Gesinnungsgenosse Fontenelle, erlag er den Anstrengungen seiner ruhelosen Arbeit vor seinem sechzigsten Jahre. Er starb, die Feder in der Hand, 1706.

Die Erscheinung eines Kometen 1680 hatte ihn veranlaßt, von Sedan aus an den Mercure galant einen Brief zu richten, in welchem er den Aberglauben bekämpfte, der sich an die Kometen hängt. Indessen verhinderte die Censur die Veröffentlichung, wodurch er sich bewogen fühlte, in Rotterdam (1682) das Thema wieder aufzunehmen und in einem offenen Briefe zu behandeln, der in den verschiedenen Auflagen, die er erlebte, immer umfangreicher wurde: Pensées diverses écrites à l'occasion de la comète. In beredten Worten verteidigt er die religiöse Toleranz. Der Aberglaube, so wird da ausgeführt, sei schlimmer, unsittlicher als der Unglaube, der Atheismus; er sei das schlimmste der Übel. Eine Meinung sei nicht deshalb wahr, weil viele sie teilen oder weil sie alt sei.

Über Bayles Denkweise in dieser Zeit gibt ein Brief Aufschluß, in welchem er sagt, daß er, je mehr er Philosophie studiere, um so mehr zur Überzeugung ihrer Unsicherheit komme; daß er deshalb die verschiedenen Philosophen bloß als Urheber mehr oder weniger wahrscheinlicher Hypothesen betrachte, denen man sich zuwende oder von denen man sich abwende, je nachdem man für seinen Geist dies oder jenes Amüsement suche. Er ist ein Skeptiker. Nicht als ob die Unsicherheit unserer Erkenntnis ihn beunruhigte: sie dient ihm vielmehr zur Unterhaltung, zum Zeitvertreib. Zweifeln ist seine Lieblingsbeschäftigung: mon talent est de former des doutes.

Im März 1684 begründet er die Monatshefte: Nouvelles de la république des lettres, eine Zeitschrift, welche sich nicht bloß an die Gelehrten wendet, wie das Journal des Savants (seit 1665) und nicht bloß ein Unterhaltungs- und Salonblatt sein will, wie der Mercure galant (seit 1672), sondern neben diesen beiden eine Lücke auszufüllen beabsichtigt, indem sie sich an die weiten Kreise der Gebildeten richtet, welchen Zeit und Gelegenheit mangelt, die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Literatur selbst zu lesen und die doch über ihre Fortschritte belehrt sein möchten. Das Blatt bringt klare, unparteiische Referate; übt eine äußerst tolerante Kritik, läßt indessen, der durchaus unkünstlerischen Art des Redakteurs wie auch der Neigung der Zeit entsprechend, die schöne Literatur hinter der mehr wissenschaftlichen zurücktreten. Aus Deutschland bringt Bayle wenig und nur Wissenschaftliches; aus England nichts. Das Blatt hatte großen Erfolg und nicht zum wenigsten deswegen, weil es in Frankreich verboten wurde. Als Bayle schon nach drei Jahren aus Gesundheitsrücksichten das blühende Unternehmen aufgab, war bereits ein Konkurrenzblatt durch Le Clerc in Amsterdam ins Leben gerufen: Bibliothèque universelle et historique (1686–93). Doch wurde auch Bayles Zeitschrift unter einem neuen Titel während weiterer zwölf Jahre fortgeführt von Basnage, der dann Deutsches und Englisches mehr berücksichtigt. Und bald stellten sich auch andere Réfugiés mit mehr oder weniger erfolgreichen Gründungen dieser Art ein. Holland wird die eigentliche Wiege der literarischen Journalistik. In diesen Journalen Hollands reichen die fremden Literaturen

der französischen die Hände. Und von dem rasch sich steigernden Bedürfnis internationaler Gemeinsamkeit in der literarischen Arbeit, legen Unternehmen wie die Bibliothèque anglaise (1717), Bibliothèque germanique (1720), L'Europe savante (1718) Zeugnis ab. Um die gefährliche Herrschaft des Protestantismus in der literarischen Kritik zu brechen, wird in Frankreich 1701 von dem Herzog du Maine das Journal de Trévoux gegründet (1701—1775), dessen Redaktion aus einem Komite von Jesuiten besteht und dessen ausgedehnte Verbindungen es zum reichhaltigsten und bestunterrichteten dieser Blätter machen.

Für den Ruhm, der Begründer dieser literarischen Tageskritik zu sein, erscheint Bayle prädestiniert. Er ist geborener Journalist, in seiner rasch erfassenden, jedem neuen Eindruck naiv sich erschließenden, souverän toleranten Art, in seinem Lesehunger, seiner improvisierenden Schreibweise, in seinem unermüdlichen Fleiße. Und neben ihm verdienen der sorgfältige, feine Basnage und der gelehrte, rastlos fleißige, aber etwas unliebenswürdige Le Clerc ausdrücklich genannt zu werden.

So leidenschaftlos Bayle sich den wissenschaftlichen Systemen gegenüber verhält, so leidenschaftlich wird er, wo er irgend eine Intoleranz die öffentliche Sicherheit und Ruhe gefährden sieht: heftige Pamphlete schleudert er nach der Aufhebung des Edit de Nantes gegen das katholische Frankreich (z. B. Ce que c'est que la France toute catholique sous Louis le Grand), dessen Christentum eine Religion des Blutes sei und gegen seine intransigenten Parteigenossen (z. B. Avis aux réfugiés), welche

in ihren politischen Schriften die Lehre von der Volkssouveränität und vom Staatsvertrag gegen den Absolutismus ins Feld führen, was er für monströs und alle Ordnung gefährdend erklärt. Er ist Monarchist, Antidemokrat. Die große Menge ist für ihn „das ewig Blinde". Leidenschaftlich ist er auch in seinen persönlichen Streitigkeiten mit seinen Kirchgenossen, so daß er schließlich (1693) des Lehramts und auch des Rechts privatim zu unterrichten, verlustig erklärt wird.

Die Muße ist ihm willkommen. Ohne Bedürfnis nach gesellschaftlicher Zerstreuung, lebt er jetzt ganz der Arbeit seines großen Dictionnaire historique et critique, dessen Prospekt er 1692 veröffentlicht hatte. Nach diesem beabsichtigte er zunächst bloß einen Dictionnaire des fautes zu geben, ein kulturgeschichtliches Lexikon, das die Irrtümer ähnlicher Unternehmen, insbesondere des damals in vielen Auflagen verbreiteten Dictionnaire Moréri's verzeichnen und verbessern sollte. Gute Räte bewegen ihn jedoch, sein Buch etwas unabhängiger zu gestalten: er gibt von jeder geschichtlich bedeutsamen Erscheinung (hauptsächlich Personen), deren bisherige Darstellung ihm zu Korretturen Anlaß bietet (z. B. Abdera, Abraham, Amyot, Aragon, Aretino, Aristoteles, Benserade rc.), eine gedrängte Übersicht der historischen Tatsachen, des Lebens und Wirkens (un narré succinct des faits) — und begleitet diesen kurzen Text mit sehr umfangreichen kritischen Bemerkungen und Belegen. Diese Entstehungsgeschichte des Buches erklärt seine schlechte Ökonomie: es ist, als selbstständiges Lexikon betrachtet, lückenhaft, unproportioniert, wofür der Autor in der Vor-

rede gebührend um Nachsicht bittet und Bayles Vorreden muß man lesen, da er dies irgendwo ausdrücklich als eine Forderung der Gerechtigkeit hinstellt. In dem ungeheuren Material, das er zusammengebracht hat, nimmt er eine vorläufige Auswahl für die erste, etwa dreitausend Folioseiten umfassende Ausgabe des Dictionnaire vor. Später gibt er den Rest, so daß der Umfang sich verdoppelt.

Ein merkwürdiges und bedeutsames Werk! Die Verurteilung, welche es durch das Konsistorium zu Rotterdam erfuhr, gründete sich auf folgende fünf Anklagen:

1. es sei obszön; 2. es klage David, den Mann nach dem Herzen Gottes, an; 3. es führe die Meinungen der Irrlehrer an, ohne sie ausdrücklich zu widerlegen; 4. es spende Epikuräern und Atheisten übertriebenes Lob; 5. es verteidige Päpste, welche die protestantische Kirche verfolgten.

Der erste Vorwurf ist leider nur zu gerechtfertigt. Zwar lädt der Verfasser in der Vorrede einen Teil der Verantwortlichkeit für seine Cynismen auf Andere ab, welche ihm zur Aufnahme der réfléxions trop galantes und der passages libres geraten hätten, um dem Durchschnittsgeschmack der Leser entgegenzukommen. Ja man ist fast gezwungen, dem Wortlaut der Vorrede gemäß anzunehmen, daß solche Stellen gelegentlich von guten Freunden herrühren, die ihm allerlei Supplemente geliefert haben. Aber es ist unbestreitbar, daß er selbst an dieser Art d'égayer le récit Gefallen findet. Doch, wenn er, von den Obscönitäten Le Bayers redend, sagt, daß sie ein jeu d'esprit seien, welches durchaus nicht dazu berechtige,

einen der Ehrbarkeit und Tugendhaftigkeit des Autors ungünstigen Schluß zu ziehen, so gilt das auch von seinen eigenen Cynismen. Sie sind ein Geschmacksfehler: dem einsamen, unverheirateten Stubengelehrten Bayle fehlt der Takt, die gesellschaftliche Bildung, und wie mancher gleicht ihm in dieser vulgären Neigung, dessen Lebensführung gleich der seinen tadellos ist.

Die übrigen Anklagen lassen sich dahin zusammenfassen, daß Bayle seinen Glaubensgenossen zu wenig Parteimann, zu tolerant ist. Und wahrlich fehlt ihm jede Parteilichkeit. Ihn beseelt eine unbestechliche Gerechtigkeitsliebe. Er konstatiert die schweren sittlichen Vorwürfe, die er David machen muß; er anerkennt, daß es sittlich hochstehende Atheisten gegeben hat; er kann den Systemen der unkirchlichen Philosophen nicht grundsätzlich jeden Beifall versagen. Er weist auf die Schwierigkeiten hin, die Existenz des Übels und unsere Sündhaftigkeit mit dem Glauben an einen gütigen, sündlosen Schöpfer zu vereinigen. Überall sieht er neben dem Schlechten auch das Gute, neben der Wahrscheinlichkeit die Unwahrscheinlichkeit. Er bringt für beides Gründe und überläßt dem Leser die Entscheidung. Im Text gibt er eine Art offizieller trockener Redaktion, in den Anmerkungen, welche an Umfang den Text um das Zwanzigfache übertreffen, plaudert er ungezwungen über das Für und Wider. Und wenn es ihm dabei passiert, etwas nachdrücklich zu sprechen, so sollen wir das nicht für Sicherheit halten, in Wahrheit: ce sont seulement des doutes que je propose.

„Seine größten Feinde" — sagt Voltaire mit Recht — „müssen zugeben, daß sein Werk keine einzige wirk-

liche Blasphemie enthält; aber seine wärmsten Verteidiger gestehen, daß in seinen Artikeln über Glaubensmaterien keine Seite zu finden ist, die den Leser nicht zum Zweifel, ja zum Unglauben führte." Bayle leugnet nirgends die Existenz Gottes, die Unsterblichkeit der Seele, aber er führt so viele Gegengründe an und bringt sie so geschickt vor, daß er den Glauben seines Lesers erschüttert. Er ist wie ein listiger Diplomat, der, ohne den Anschein zu haben, sein Opfer auf Gedanken bringt, zu Gedanken drängt, die er scheinbar nicht beabsichtigt hat. Es ist unmöglich, aus seinem Dictionnaire ein Zitat anzuführen, das seinen Unglauben schlagend erwiese; aber der ganze Habitus des Buches, die ganze Art seines Raisonnements ist wesentlich irreligiös, dem Glauben an Übernatürliches feindlich. Von der Vernunft lehrt er, daß sie nur zur Ungewißheit führe und vom Glauben, daß er durch die Vernunft erschüttert werde. Und er begnügt sich mit dem Nichts, welches das Fazit dieser Rechnung ist. Er ist ein Virtuos in der Kunst, überall Veranlassung zum zweifeln zu finden, nichts zu glauben und so den Leser in seinem Glauben wankend zu machen, ohne ihm ein Aequivalent zu bieten, als eben diesen Zweifel, dessen Aufsuchung das Ziel der Bayle'schen Arbeit ist. Sein Zweifel ist sich selbst Zweck. Er ist sein Amüsement. So ist das Buch vom kirchlichen Standpunkte aus ein im höchsten Grade gefährliches, und es ist eine ganz Voltaire'sche Wendung, wenn er in der Vorrede mit der unschuldigsten Miene behauptet, daß seine Auseinandersetzungen, da sie die Schwäche der menschlichen Vernunft und die Notwendigkeit des Glaubens zeigten, „den Dank der theologischen Fakultäten verdienen". Die

Einsichtigen haben sich denn auch nicht täuschen lassen. So hat Leibniz gegen Bayles Auffassung der Frage nach dem Ursprung des Übels seine Theodicée geschrieben.[1])

Bayle ist außerodentlich gelehrt, indessen ohne ein eigentlicher Forscher zu sein. Er ist ein gelehrter Kompilator. Seine Gelehrsamkeit beschränkt sich auf die historischen Wissenschaften. Vortrefflich ist er in der ganzen Kulturgeschichte des Altertums, in der Geschichte der Philosophie und des Christentums bewandert und hier haben Voltaire und Diderot mit vollen Händen aus ihm geschöpft. Die spätern Zeiten kannt er mit Ausnahme der neuesten Geschichte weniger gut. Für die Naturwissenschaften hat er wenig Neigung und Verständnis: er ist wesentlich Historiker.

Seine Darstellungsweise ist ruhig, überlegen. Er ist schlau und übt Finten, denen man in der Enzyklopädie wieder begegnen wird. Die weitesttragenden Reflexionen finden sich oft in verlorenen Winkeln seines Buches, in scheinbar bedeutungslosen Artikeln, wo sie sich dem neugierigen Auge des blos blätternden Lesers leicht entziehen. Seine Kritik ist frei von Anmaßlichkeit. Die Meinungsverschiedenheiten der Menschen wecken seine Leidenschaft-

---

[1]) Friedrich der Große schätzte Bayles Arbeiten sehr und wünschte, zur Bildung der deutschen Logiker, eine Übersetzung der Schrift über die Kometen und über das katholische Frankreich. Von den Artikeln des Dictionnaire sagt er: Tous méritent d'être lus et étudiés, et ce sera un avantage inestimable pour les jeunes gens qui pourront s'approprier la force du raisonnement et la vive pénétration d'esprit de ce grand homme.

lichkeit nicht. Dabei hat er Humor, Witz, den Witz eines kandiden, gutmütigen, in seinem Geschmack etwas vulgären Menschen.

Sein Styl ist nachlässig, der Styl eines stark beschäftigten Journalisten. Er hat Eile und da entschlüpfen ihm manche Unkorrektheiten, z. B. ses statt leurs: dans d'autres, c'est une juste confiance en ses mœurs. Er weiß das, aber: je suis là-desuss presque sans scrupules. Seine Wendungen, sein Wortschatz tragen vielfach den Stempel einer von der strengen Kunstübung des XVII. Jahrhunderts unberührten Rustizität. Der Bau seiner langen Sätze mit den eingeschobenen lateinischen Zitaten erinnert an entschwundene Zeiten, ans XVI. Jahrhundert. —

So gleicht er den Philosophen des XVIII. Jahrhunderts in vielen Dingen: in seiner Neigung, die Überlieferung zu erschüttern, in seiner Irreligiosität, im Cynismus seines Ausdrucks, in der geringeren Wertung der formellen Seite der Rede, in seiner unkünstlerischen Art überhaupt. Aber in einer Richtung unterscheidet er sich sehr von ihnen: er ist Skeptiker bis ins Mark und auf dem unfruchtbaren Boden seines Zweifels sprießt nicht das kleinste Bäumchen der Erkenntnis; während jene zwar Skeptiker gegenüber der Überlieferung, dafür aber um so positiver im Aufbau eines neuen Glaubens sind. Sie glauben an die eigene Vernunft, Bayle nicht.

Aus dem großen Arsenal universellen Zweifels, welches Bayles Wörterbuch darstellt, haben die Aufklärer das ausgewählt, was sich gegen die Tradition richtete: die Argumente gegen die vernunftgemäße Erkenntnis haben

sie übergangen. So kann man sagen, daß die Aufklärer zwar die Schüler Bayles sind, daß sie aber seine Lehre in ihr Gegenteil verkehrt haben. Bayles bescheidener, toleranter Zweifel wird bei ihnen zum erkenntnisstolzen, vielfach unduldsamen Positivismus. Auch glaubte Bayle nicht an eine fortschreitende Entwicklung der Menschheit. Die Welt bewegt sich wohl, aber nicht vorwärts, sondern im Kreise.

Bayle pflegte seine Werke nicht mit seinem Namen zu versehen. Das geschäftliche Interesse des Verlegers zwang ihn aber, sich auf dem Titel seines Wörterbuches zu nennen. Was er darüber sagt, ist ein schönes Zeugnis seiner Uneigennützigkeit und seiner Bescheidenheit, und muß um so höher angeschlagen werden, als es aus einer Zeit stammt, da die französische Literatur im Solde der Protektion steht. —

III. Fontenelle.

Bernard le Bovier, Sieur de Fontenelle, geboren 1657 zu Rouen, ist der Sohn einer Schwester Corneilles. Die ersten Leistungen des Zwanzigjährigen auf der komischen und ernsten Bühne weckten den Spott bedeutender Zeitgenossen, wie Racines und später auch La Bruyères, der ihn in seinen Caractères als Cydias, den handwerksmäßigen Poeten, verhöhnt hat. Und gewiß ist Fontenelle ein Dichter ohne inneren Beruf und, was ihn den Schriftstellern von 1680 insbesondere unsympathisch machte, von einer veralteten Kunstrichtung. Er kommt mit seinen preziösen Opern, seinen tändelnden Madrigalen, seinen der Astrée nachgebildeten Schäferspielen, seinen alt-

väterischen Tragödien, seinen Lettres galantes à la Voiture und Cyrano, zu spät. Er ist wirklich poesieverlassen, das zeigt auch seine literarische Kritik, insbesondere soweit sie sich gegen das Altertum richtet, — er gehört zu den Führern der Partei der Modernes und hat seine Waffen in den Streit gegen die Anciens getragen — das ihm völlig unverständlich bleibt. Er verrät ihm gegenüber nicht nur den Mangel an entwicklungsgeschichtlichem Verständnis, der seine Zeit überhaupt charakterisiert, sondern er sieht kindischen Unverstand und schwarze Unwissenheit in den sinnvollen, unvergänglichen Gestalten, welche die Phantasie jugendlicher Völker geschaffen hat, da ihm das poetische Fühler, die Seele abgeht, welche uns, nachempfindend, die Wege wandeln läßt, die uns der Dichter Werke weisen.

Schon in diesen Punkten, als Verstandesmensch, gehört er zum XVIII. Jahrhundert. Und er hat einen scharfen Verstand, eine große Leichtigkeit der Auffassung. Er ist fleißig und erwirbt sich die wissenschaftlichen Kenntnisse, welche seine Zeit zu bieten vermochte. Das Neue lockt ihn, besonders auf den Gebieten der Naturwissenschaften, und fehlt ihm auch die Schöpferkraft, durch eigene Forschung ein Führer zu sein, so weiß er doch geschickt die Forschungen anderer auf den großen Markt zu bringen. Er ist kein Führer der Forschung, aber ein Führer in der Vulgarisation der Forschung; er ist ein Aufklärer, aber, wie man sehen wird, im Grunde ohne die ernste Absicht eines solchen.

In Grimms literarischer Korrespondenz ist (1757) ein Brief Fontenelles an den Anakreontiker de la Fare, den

gros marquis, mitgeteilt, in welchem das Dogma der Auferstehung des Leibes verspottet wird. Es ist ganz Voltaire'sche Art, sowohl im Gedanken als in der Form. Fontenelle ist ungläubig, aber er unterscheidet sich von Voltaire dadurch, daß er, was dieser in Büchern ausspricht, nur Privatbriefen anvertraut.

Fontenelle ist vorsichtig, ruhig. Sein Unglaube hat nichts von der Leidenschaftlichkeit der Enzyklopädisten, wie er denn überhaupt leidenschaftslos ist. Die Zeitgenossen wissen uns viel Ergötzliches über seine Ruhe zu berichten. Seine Prosaschriften dienen der Aufklärung, sowohl in kleinen, beiläufigen und deshalb unschuldig aussehenden Neckereien gegenüber den überlieferten Meinungen, als auch durch ihre ganze Anlage, aber sie tun es ohne Aufsehen, gleichsam ohne es Wort haben zu wollen. Er erhebt keinen andern Anspruch als den, angenehm zu unterhalten.

Schon in seinen pikanten Totengesprächen (1683) stichelt er; doch erscheint er hier noch mehr parador, denn als eigentlich aufklärend. Im Gespräch zwischen Alexander und Phryne wird ausgeführt, wie die lukrativen Eroberungen Phrynes wertvoller seien, als die zerstörenden Alexanders; so habe Phryne mit ihrem Golde die Mauern Thebens wieder aufbauen wollen, die Alexander geschleift hatte. Zwischen Homer und Aesop: „die Menschen geben wohl zu, daß ihre Götter sich ebenso toll aufführen wie sie, aber sie wollen nicht, daß die Tiere ebenso weise seien wie sie.“ Zwischen Sokrates und Montaigne. Es gibt keine fortschreitende Entwicklung des Menschengeschlechtes; sein Wert in der Reihe der

Jahrhunderte ist, kleine Schwankungen abgerechnet, konstant und der Lauf der Welt ist einförmig. Zwischen Erasistratus und Harvey: Wenn die Neuern sich naturwissenschaftliche Erkenntnisse erworben haben, die das Altertum nicht besaß, z. B. die Entdeckung des Blutumlaufes, so liegt darin zwar eine angenehme Unterhaltung für den Geist, aber eine Förderung des Wohles des Menschen bringen diese Fortschritte nicht mit sich. Keiner wird deswegen weniger früh sterben. Zwischen dem falschen Demetrius und Descartes: Dieser ist im Jenseits von seiner Philosophie zurückgekommen und sieht ein, daß die Menschen zwar ewig die Hoffnung haben werden, die Wahrheit zu finden, daß sie diese aber nie finden werden; Philosophie treiben heiße, Blindekuh spielen: man finde gelegentlich eine kleine Wahrheit, von der man übrigens nicht einmal sicher wisse, ob sie es sei; aber die Erkenntnis der Grundfragen mache keine Fortschritte u. s. w.

Bedeutender sind seine Entretiens sur la pluralité des mondes (1686), die in den Beginn seiner naturwissenschaftlichen Studien fallen und in welchen er das kopernikanische System der astrischen Bewegungen, so wie es von René Descartes weiter ausgebaut worden war, gemeinverständlich dargestellt und zugleich den ja auch schon von Giordano Bruno und Kepler ausgesprochenen Gedanken vertritt, daß die Himmelskörper bewohnt seien und eine Mehrheit von Welten bildeten. Dabei legt er die Fiktion zu Grunde, daß er bei einbrechender Dunkelheit im Schloßparke eine schöne Marquise über diese Frage zu unterrichten habe, so daß neben dem

Manne der Wissenschaft auch der preziöse Galan von anno dazumal zum Wort kommt: ein Gespräch à la Scudéry vom Geiste Descartes' erfüllt. Er führt den Leser zur scharfen, poesielosen Betrachtung der Sternenwelt, klärt über ihre geheimnisvollen Bewegungen auf und findet kein Wort für eine religiöse Betrachtung des Himmels, der sich über ihm wölbt. Dieses Schweigen ist bezeichnend. Dazu kommt, daß er den Kirchenglauben im Geiste des Lesers dadurch erschüttern muß, daß er in dieser „Mehrheit der Welten" den Erdenbewohner aus dem Centrum des Universum hinausdrängt und ihn anderen Weltbewohnern koordiniert und durch dieses Postulat der Relativität unserer Existenz eine der kirchlichen Überlieferung fremde, also gefährliche Perspektive eröffnet.

Die 1687 erschienene Histoire des Oracles ist ebenfalls ein Werk der Vulgarisation: Fontenelle schöpfte die Idee dieses Buches aus dem schwerfälligen lateinischen Traktat eines Holländers. Er will beweisen, daß die antiken Orakel Priestertrug waren, Schändlichkeiten eines rohen Heidentums. Das scheint völlig unverfänglich. Aber wenn man bedenkt, daß nach der kirchlichen Überlieferung diese Orakel als Werke des Teufels galten, der durch sie unter anderem auch Christi Ankunft vorausgesagt hatte, so sieht man leicht ein, daß auch dieses Thema seine antiorthodoxe Seite besaß; abgesehen davon, daß bei der Ausmalung antiken Priestertruges manches, obwohl ungesagt, für die zeitgenössische Kirche abfallen mußte.

So erzählt er z. B. wie die Lakedämonier ihren Priestern ihre geheimsten Sünden beichten mußten, um zu gewissen Mysterien zugelassen zu werden. Dabei hätten

nicht alle den Geist der Devotion gezeigt. Einer z. B. habe den Priester gefragt: „Est-ce à toi ou au Dieu qu'il faut confesser ses crimes?“ C'est au Dieu, „répondit le prêtre. „Eh bien, retire-toi donc,“ répondit le Lacédémonien, „et je les confesserai au Dieu.“

Ähnlich seine kurze Dissertation De l'origine des fables (Sagen) — eine folkloristische Abhandlung, würden wir heute sagen, aber freilich anderen Geistes als die heutige Forschung, die keinen aufklärerischen Charakter hat. Die Sagen, welche die älteste Geschichte aller Völker bilden und „schließlich zu religiösen Vorstellungen werden“, sind der von der Phantasie befruchteten Unwissenheit der alten Zeiten entsprungene sottises. Nachdem dies Thema Seiten lang entwickelt ist, wird mit einem kurzen Satz, wie beiläufig, die unumgängliche Ausnahme für das peuple élu gemacht, chez qui un soin particulier de la providence a conservé la vérité. Aber zum Schluß wird von neuem eindringlich „auf die Irrtümer, deren der menschliche Geist fähig ist“, hingewiesen und die Abhandlung schließt mit den Worten: „alle Menschen sind sich so sehr ähnlich, daß es kein Volk gibt, dessen Torheiten uns nicht mit Schrecken erfüllen müßten“.

Solche Schriften, eine solche „angenehme Unterhaltung“ des Publikums, mußten schließlich ihrem Autor eine Aufmerksamkeit zuwenden, die ihm für seine Ruhe gefährlich schien. So gab er diese Art der Schriftstellerei auf. Und er tat es um so leichter, als dieser Verzicht für ihn ja nur die Einbuße einer Annehmlichkeit nicht aber die Verleugnung eines inneren Berufes bedeutete. —

1691 öffneten sich ihm bei der fünften Kandidatur die Pforten der französischen Akademie. 1699 wurde er secrétaire perpétuel der Académie des sciences und als solcher hat er eine Geschichte dieser Akademie geschrieben, die etwa 70 Lebensbilder (éloges) verstorbener Mitglieder enthält, kleine Meisterwerke in ihrer klaren, aufrichtigen, maßvollen Art, von einer Eleganz der Darstellung, die nichts Gesuchtes mehr hat, witzig und voller Lebendigkeit. Hier zeigt sich aufs deutlichste sein heller Kopf, seine Fähigkeit, die Ideen Anderer klar zu entwickeln.

Angesichts der raschen Fortschritte der naturwissenschaftlichen Forschungen (physique) und ihrer Entdeckungen, erleiden Fontenelles Anschauungen eine Änderung, die für die Zeit charakteristisch ist. Der Skeptiker der Totengespräche wird „Physikgläubiger". Er spricht das Wort aus: „Die Naturwissenschaften erheben sich zur Höhe einer Art Gotteslehre," ein wissensfreudiges und wissensstolzes Wort, das die Grundlage einer neuen Weltanschauung aufdeckt, und das der große Zweifler und Nichtphysiker Bayle nicht hätte sprechen können. Die Sicherheit naturwissenschaftlicher Erkenntnis, die sich in diesem Wort ausspricht, wird die Basis der kühnen philosophischen Systeme der Aufklärungszeit; auf ihr ruht die Eglise philosophique der spätern Enzyklopädie. Der Physiker Fontenelle ist von der Religion der Enzyklopädisten; der Historiker Bayle nicht. So führt Fontenelle beträchtlich weiter als Bayle, er führt über den rein negativen Skeptizismus von 1700 hinaus zu dem neuen positiven Glauben von 1750. Auch ist er erst 1757, hundertjährig, gestorben.

Der Mann, dessen jugendlicher Geist allen neuen Ideen sich geöffnet, blieb diesen Ideen treu. Er blieb ein Anhänger der Descartes'schen Kosmologie zu einer Zeit, als ganz Frankreich durch Voltaire zu der Lehre Newtons (dem Gravitationsgesetz) bekehrt war. So fühlte er sich schließlich etwas fremd in der Bewegung, die er selbst eingeleitet hatte. Auch war sie ihm zu stürmisch, zu aufgeregt geworden. Ihr Aufbau ging ihm zu rasch: je suis étonné de la conviction qui règne autour de moi. Als ihn, den Hundertjährigen, einst eine Dame besuchte, die 103 Jahre alt war und zu ihm sagte: „Es scheint, daß die Vorsehung uns hier vergessen hat," da legte er den Finger an die Lippen und sagte: „Sst! Sprechen Sie leise, sonst hört sie uns." Sst! leise! ist die Signatur seiner aufklärerischen Tätigkeit.

Fontenelle und Diderot! Jener hat die Aufklärung behutsam und ruhig begonnen, dieser hat sie laut und leidenschaftlich ausgerufen. Jener hat ihre Lehre so weit es sich mit der eigenen Behaglichkeit vertrug, wie gelegentlich und leichter Hand in seine Schriftstellerei einfließen lassen, dieser hat sie rücksichtslos und fanatisch als ein Glaubenssystem zum ausschließlichen Ziel seiner Arbeit gemacht. —

Charakteristisch ist, daß alle drei, St-Evremond, Bayle und Fontenelle, in ihrer literarischen Kritik dem von Boileau vertretenen Klassizismus abhold sind. Sie lehnen die Lehre ab, daß die Alten uns in unerreichbaren Mustern unverrückbare Regeln der Kunst gegeben hätten. Dabei ist Fontenelle der am wenigsten Poesieverständige; er lehnt

nicht nur die treue Nachfolge des Altertums ab, sondern er setzt die Kunstübung der Alten selbst herab und schätzt sie gering. Die andern Beiden sehen schärfer; bekennen, daß es keinen absoluten Maßstab gibt, an welchem die Vortrefflichkeit der Kunstschöpfungen aller Jahrhunderte gemessen werden könnte und St-Evremond, welcher der künstlerisch Gebildeteste von ihnen ist, spricht es mit diesen Worten aus: Die neue Zeit will eine neue Kunst.

In ihren politischen Anschauungen sind sie alle aristokratisch. St-Evremond mißfällt die Revolution des englischen Liberalismus (1688). Wie gering Bayle und Fontenelle von der großen Menge der Menschen dachten, ist schon erwähnt. Das hindert aber nicht, daß sie die gegenwärtigen Zustände verurteilten und daß z. B. Fontenelle angesichts des Elendes seines Landes tief einschneidende Reformvorschläge macht, wie: daß nur die Reichen zu Steuern herangezogen werden sollten und daß die allgemeine Wehrpflicht eingeführt werden müsse.

* * *

Es bilden die Werke dieser drei Schriftsteller gleichsam eine Vorgeschichte der „Aufklärung“ seit der Zeit Richelieus. St-Evremond, Bayle und Fontenelle haben alle Drei, vom Glauben unbefriedigt, ihre Zuflucht zur vernunftgemäßen Erkenntnis genommen und sind alle Drei in gleicher Weise zur Überzeugung gekommen, daß auch diese keine Gewißheit biete.

In diesem Schiffbruch ihrer Weltanschauung ist ihr Benehmen ein verschiedenes, wenn auch in gleicher Weise

kaltblütiges. St-Evremond greift ohne Hast nach dem überlieferten Glauben zurück. Bayle findet den Schiffbruch interessant, spielt mit den Trümmern und setzt das Zerstörungswerk am Wrack mit dem Ernste fort, mit welchem Andere Schiffe zu bauen pflegen. Fontenelle hilft ihm dabei, freilich mit geringerem Eifer, bis am Horizont ein neues, stolzes Schiff erscheint, und, langsam sich nähernd, ihn aufnimmt. 1891.

Die Cäsartragödien Voltaire's und Shakspere's.

Im achtzehnten bis und mit vierundzwanzigsten seiner Briefe über die Engländer vom Jahre 1734 (XXII, 148—187)[1] spricht Voltaire von der englischen Literatur. Zunächst behandelt er die englische Tragödie und hier wird in erster Linie Shakspere genannt und dieser eingeführt mit den Worten: Shakespeare, qui passait pour le Corneille anglais . . . créa le théâtre; il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles . . . le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglais; il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles, répandus dans ses farces monstrueuses qu'on appelle tragédies . . . La plupart des idées bizarres et gigantesques de cet auteur ont acquis au bout de deux cents ans le droit de passer pour sublimes . . . il ne faudrait pas l'imiter. An einer anderen Stelle spricht er von den monstres brillants des

[1] Ich zitiere nach der Moland'schen Ausgabe in 52 Bänden, Paris, Garnier, 1871—83.

Briten und sagt überhaupt vom Theater der Engländer: leurs pièces presque toutes barbares, dépourvues de bienséance, d'ordre, de vraisemblance, ont des lueurs étonnantes au milieu de cette nuit.

Dieses Urteil zeigt deutlich die Zwiespältigkeit der Empfindung Voltaires. Er kann sich dem Eindruck des Genius nicht entziehen, aber er verwirft in scharfen Ausdrücken den Mangel an Regelhaftigkeit und an bienséance, der ihn, den französischen Klassiker, tief verletzt. Er erklärt jetzt schon, daß die Nachahmung Shakspeares zum Untergang des Theaters führen müsse. — Voltaires Urteil trägt so sehr den Stempel der Spontaneität, daß man bei ihm einen Einfluß der Popeschen Kritik gar nicht in Rechnung zu setzen braucht.

So stellt er seinen Landsleuten den englischen Dichter vor und nicht ohne Spott fügt er eine Reihe von Belegen hinzu, wie: ... dans la tragédie du More de Venise, pièce très touchante, un mari étrangle sa femme sur le théâtre ... dans Hamlet des fossoyeurs creusent une fosse en buvant, en chantant des vaudevilles et en faisant sur les têtes de mort qu'ils rencontrent des plaisanteries convenables à gens de leur métier ... dans le Jules César ... les plaisanteries des cordonniers et des savetiers romains introduits sur la scène avec Brutus et Cassius ... Im Folgenden gibt er eine Übersetzung des berühmten Monologs Hamlets über den Selbstmord[1]) und zwar eine wört-

[1]) Es ist bemerkenswert, daß die Proben englischer Poesie, die Voltaire in den Lettres seinen Landsleuten vorlegt, immer einen Stich ins Aufklärerische haben.

lich sein sollende Übersetzung neben einer andern in Alexandrinern mit klassischem Aufputz. Die letztere zeigt als lehrreiches Beispiel, wie der Farbenreichtum der Shakespere'schen Rede von des Klassizismus Gedankens Blässe angekränkelt wird. Man sehe nur gerade jene Stelle:

Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought.
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn away
And lose the name of action.

welche durch drei Alexandriner also wiedergegeben wird:

Mais le scrupule parle et nous crie: Arrêtez!
Il défend à nos mains cet heureux homicide.
Et d'un héros guerrier fait un chrétien timide.

Das Originelle, Markige des Shakspere'schen Ausdrucks wird hier steif und korrekt. Denn wie der Bau der englischen Tragödie, so erschreckt Voltaire auch deren tragische Diktion; er nennt sie schwülstig, unnatürlich, den hebräischen Schriftstellern nachgeahmt; aber er gibt zu, daß „die Stelzen dieser figürlichen Rede" wirklich den Geist des Hörers in die Höhe führen: les échasses du style figuré sur lesquelles la langue anglaise est guindée, élèvent l'esprit bien haut, quoique par une marche irrégulière.

Die Lettres sur les Anglais sind aber nicht die erste Gelegenheit, bei der Voltaire seinen Landsleuten von Shakespere spricht. Schon 1728 sagt er von ihm in seinem Essai sur la poésie épique (VIII, 305—363): Ces pièces sont des monstres en tragédie. Il y en

a qui durent plusieurs années; on y baptise au premier acte le héros, qui meurt de vieillesse au cinquième; on y voit des sorciers. des paysans, des ivrognes, des bouffons . . . Enfin, imaginez ce que vous pourrez de plus monstrueux et de plus absurde, vous le trouverez dans Shakespeare . . . Er habe aber auch ses beautés d'autant plus singulières que ce sont des éclairs qui ont brillé dans la nuit la plus profonde eines barbarischen Zeitalters.

Als er 1731 seinen Brutus (II. 311—389) erscheinen läßt, der auf der Bühne nur einen mäßigen Erfolg gehabt hatte, schickt er ihm einen Discours sur la tragédie (311—325) voraus, der an die Adresse seines Freundes Lord Bolingbroke gerichtet ist und in welchem er vom französischen und englischen Theater spricht. Auch da finden sich über Shaksperes Tragödien Urteile wie: pièces monstrueuses, irrégularités barbares d'un siècle d'ignorance et d'un homme qui ne savait pas le latin et qui n'eut de maître que son génie; auch hier das Eingeständnis des mächtigen Eindrucks, den diese Stücke trotz alledem auf ihn gemacht hätten: Avec quel plaisir n'ai-je point vu à Londres votre tragédie de Jules César! Au milieu de tant de fautes grossières, avec quel ravissement je voyais Brutus, tenant encore un poignard teint du sang de César, assembler le peuple romain . . . und nun gibt er eine teilweise Übersetzung der berühmten Rede ans römische Volk. Er gesteht ein, daß diese englischen Stücke vor allem einen großen Vorzug vor den französischen hätten: le mérite de l'action, den des Handlungs-

reichtums, an dessen Stelle der Franzose nur Reden und wieder Reden zeige: Notre délicatesse excessive nous force quelquefois à mettre en récit ce que nous voudrions exposer aux yeux. Nous craignons de hasarder sur la scène des spectacles nouveaux devant une nation accoutumée à tourner en ridicule tout ce qui n'est pas d'usage. Die Stelle ist mit andern, ganz ähnlichen, charakteristisch: 1. tadelt er die délicatesse der Franzosen: nous nous arrêtons trop, sagt er nachher (318); 2. zeigt er, wie er sich fürchtet, gegen das dramaturgische Vorurteil seiner Landsleute zu verstoßen. Wenn er in diesem Brutus es gewagt hat, den römischen Senat auf die Bühne zu bringen, d. h. eine größere Menge von Mitspielenden in einer Szene zu vereinigen, so erklärt er ausdrücklich: ce n'a pas été sans quelque crainte que j'ai introduit sur la scène française le sénat de Rome en robes rouges, allant aux opinions.

Dabei muß man nicht vergessen, daß Voltaire, schon ehe er in England Shakspere kennen lernte, die Neigung gehabt hat, etwas mehr Handlung in die rhetorische französische Tragödie zu bringen. 1724 hat er in seiner Mariamne versucht, die Heldin durch Mord auf der Bühne sterben zu lassen. Der Widerspruch des Publikums bewog ihn aber, die Katastrophe aus einer gehandelten in eine erzählte umzuändern und das Prinzip des Handlungsreichtums, der szenischen Bewegung, das ihm sympathisch war, furchtsam preiszugeben. In diesem Punkte lehrte ihn Shakspere also prinzipiell nichts neues; er bestärkte ihn bloß in einer alten Neigung; gab ihm die künstlerische Selbständigkeit, die ihm bisher gefehlt hatte.

So trägt die Tragödie Brutus die Spur Shakspere'schen Einflusses darin, daß der versammelte Senat auftritt, daß in diesem Senat ein Gesandter Porsennas feierlich empfangen wird. Voltaire scheut sich hier nicht mehr, um diese Belebung der Bühne möglich zu machen, die traditionelle Szenerie aufzugeben. Die überlieferte Szene der französischen Tragödie stellt bekanntlich ein Vorzimmer in einem imaginären Palaste dar, in welchem die Personen jeweilen erscheinen, um ihre Reden zu halten und innerhalb weniger Stunden zu lieben und zu sterben. Dieses Vorzimmer ist im Brutus der Inszenierung eines freien Platzes auf dem Kapitol gewichen, auf dem ein Altar des Mars steht und der begrenzt ist vom Tempel und vom Hause der Konsuln. Der Ort der Handlung ist bald der freie Platz, bald die nebenan stehende maison des consuls. So hat er eine neue pittoreske Szene und und einen leichten Szenenwechsel gewagt.

Dann sind in dem Stücke für den Franzosen weiter neu die Tiraden gegen die Monarchie, der republikanische Stolz, der aus den Reden der Römer spricht. L'ambassadeur d'un roi m'est toujours redoutable, sagt Valerius Publicola. Et l'esclave d'un roi va enfin voir des hommes, fügt Brutus hinzu, der später dem etruskischen Gesandten zuruft:

Esclaves de leurs rois et même de leurs prêtres,
Les Toscans semblent nés pour servir sous des maîtres,
Et, de leur chaîne antique adorateurs heureux,
Voudraient que l'univers fût esclave comme eux.

Das Beispiel dieser Redefreiheit, welche Voltaire damit

für die französische Bühne beansprucht, hat er ebenfalls bei den Engländern gefunden.[1])

Von diesen zwei Punkten abgesehen ist Brutus ein klassisches Stück strenger Observanz. Er ist reichlich mit Galanterie versehen, gerade wie die früheren französischen Bearbeitungen desselben Stoffes: der Sohn des Brutus, der als Vaterlandsverräter sterben muß, ist zärtlich verliebt in Tullia, die Tochter des vertriebenen Tarquinius und mit den Szenen im römischen Senat wechseln solche galanter Klagen und Erklärungen.[2])

Fünf Jahre später, 1736, erzählt Voltaire in der Vorrede zur Ausgabe seiner Mort de César (III, 307—366), daß Freunde ihn aufgefordert hätten, die Cäsartragödie Shakspeares zu übersetzen — mais il était impossible de la traduire. So habe er sich entschlossen, au lieu de traduire l'ouvrage monstrueux de Shakespeare, einen eigenen Cäsar zu schreiben, qui, sans ressembler à celui de Shakespeare, fût pourtant tout entier dans le goût anglais.

---

[1]) Man muß sich nicht wundern, daß diese Tiraden trotz Frérons Denunziation das Aufsehen der Staatsgewalt nicht erregten. Diese republikanischen Manifestationen waren für das damalige Frankreich ohne alle Aktualität. Man faßte das ganze Stück rein historisch auf. Die Monarchie war 1731 noch durchaus unangefochten. Erst zur Zeit der Revolution ist Brutus ein Sensationsstück geworden. Seine Alexandriner finden sich wieder in den Reden und Proklamationen der revolutionären Führer. Wie ernst es genommen wurde, geht aus einer Änderung hervor, die Moland nach Villemain erwähnt (371 u.).

[2]) In den spätern Ausgaben der Tragödie hat Voltaire

Man beachte diesen Satz wohl: Voltaire will die Tragödie Shakspere's als Ganzes gar nicht nachahmen; er will vielmehr den historischen Stoff von neuem tragisch bearbeiten; von Shakspere soll nur der goût anglais bleiben.

Was heißt das? Voltaire bezeichnet damit die englischen Freiheiten, welche ihm für das französische Theater annehmbar erscheinen, nämlich 1. einen größeren Handlungsreichtum[1]; 2. eine größere Freiheit der Rede, nicht formell, sondern inhaltlich: die Freiheit, gegen Tyrannen und Unterdrücker aller Art zu perorieren; 3. Freiheit vom Zwange der Galanterie, d. h. die Möglichkeit, eine tragische Handlung auch ohne Liebesintriguen, ohne verliebte Helden, darzustellen.[2]

Alle diese Punkte bedeuten unzweifelhaft einen Fortschritt für die französische Bühne, eine Lockerung der starren Bande des Klassizismus und wenn wir auch noch

---

diese Liebesszenen teils stark gekürzt, teils ganz ausgeschieden; er hatte mittlerweile andere, gesundere Anschauungen über die Verwendung des amour in Trauerspielen gewonnen. Vgl. die Vorrede zu Zulime, 1740.

[1]) Vgl. besonders den Brief vom 14. November 1735 an Desfontaines. — In diesem Sinne sagt er 1764 von Corneilles Clitandre: il est entièrement dans le goût espagnol et dans le goût anglais: les personnages combattent sur le théâtre; on y tue, on y assassine u.s.w. (XXXI, 183).

[2]) Auch die Freiheit, tragische Stoffe der vaterländischen Geschichte zu entnehmen, ist goût anglais: C'est au théâtre anglais que je dois la hardiesse que j'ai eue de mettre sur la scène les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume. (II, 542).

weit von der Naturwahrheit Shaksperes entfernt sind, so ist doch ein erster Schritt in dieser Richtung geschehen.

Wenn Voltaire in seiner Mort de César eine tragische Handlung vorführt, welche frei von Liebesszenen, ja frei von jeglicher weiblichen Rolle ist, so muß man eine solche Neuerung, die für unser Gefühl irrelevant sein mag, an der Hand der damaligen französischen Bühnenzustände beurteilen. Noch zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts war eine Cäsartragödie in Frankreich erschienen, in welcher sowohl Cäsar als Brutus bis über die Ohren verliebt erscheinen. Noch im Jahre 1718 hatte Voltaire seinen Œdipe nur dadurch zur Aufführung bringen können, daß er die Jokaste zur verliebten Heldin machte. Wie es mit seinem Brutus steht, haben wir eben gesehen.

So ist der goût anglais, den er einführen will, nicht eine Phrase, sondern eine sehr positive Neuerung.

Im Jahre 1731 vollendete Voltaire seine Mort de César, die er schon in England begonnen. Doch übergab er sie nicht den öffentlichen Theatern. Sie wurde in Privatzirkeln aufgeführt. Ein Raubdruck, der 1735 veranstaltet wurde, führte Voltaire dazu, 1736 selbst die Veröffentlichung an die Hand zu nehmen.[1])

Voltaire's Mort de César besteht aus drei Akten und hat neun männliche Rollen: Cäsar, Antonius, Brutus

[1]) Erst 1743 wurde sie im Théâtre Français aufgeführt und zwar sieben Mal, also mit mäßigem Erfolg. Die Revolution war auch für dieses Stück die eigentliche Blütezeit. Der Justizminister Gohier hat ihm 1792 einen aktuelleren Schluß gegeben. (361—366.)

und sechs Senatoren; dazu weitere unbenannte Senatoren, römische Bürger und Liktoren. Die Einheit des Ortes ist gewahrt: das Stück spielt auf dem Platz oder in einer Vorhalle des Kapitols. Der Gang der Handlung ist in Kürze folgender:

Cäsar tritt, die Senatoren erwartend, im Gespräch mit seinem Freunde Antonius auf. Er steht am Vorabend seiner Abreise zur Bekämpfung der Parther,

> Et mes braves soldats n'attendent pour signal
> Que de revoir mon front ceint du bandeau royal.

Er will sich heute vom Senat die Königskrone übertragen lassen. Düstere Gedanken bewegen ihn. Er öffnet Antonius ein Geheimnis, das er bis jetzt völlig in sich verschlossen: Brutus, das Kind der verstorbenen Servilia, Cato's Schwester, ist sein, Cäsar's natürlicher Sohn. Er liebt diesen Sohn, obschon derselbe als starrer Republikaner sein Gegner ist und trägt Antonius auf, diesen Brutus milder zu stimmen und ihm Cäsar's freundliche Gesinnung zu gestehen. Antonius bezweifelt die Möglichkeit eines Erfolges, übernimmt aber den Auftrag. Einige Senatoren treten ein. Cäsar verteilt die Verwaltung der Provinzen unter sie für die Dauer seiner Abwesenheit, befiehlt Brutus und Cassius, ihm nach Asien zu folgen und verlangt die Krone. Cimber, Cassius, Brutus sprechen sich schroff gegen das Verlangen aus; sie wollen Freiheit. Cäsar entläßt sie. Brutus, den er zurückhalten will, weigert sich zu bleiben:

> Et je ne peux rester avec Antoine et toi,
> Puisqu'il n'est plus Romain et qu'il demande un roi.

Mit Antonius, der zu strengen Maßregeln rät, alleingelassen, erklärt Cäsar, es weiter mit Milde und Gnade versuchen zu wollen.

So zeigt uns der erste Akt Cäsar als einen, wenn auch ehrgeizigen, herrischen, so doch hochherzigen Mann, den die Gesinnungsstärke seines natürlichen Sohnes Brutus mit Bewunderung und Liebe erfüllt; der als der Idealist neben dem realistischen Politiker Antonius erscheint.

Brutus weist im Beginn des zweiten Aktes Antonius' Schmeichelreden schroff zurück. Einige Zettel, die er am Fuße der Statue des Pompeius findet, bestärken ihn in seinem Haß gegen Cäsar. Er entschließt sich in einem Monolog zur Ermordung des Diktators. Der Monolog ist typisch: pompöse Alexandriner, große Worte — vengeance, tyrans, immortels courages u. s. w. Aber hinter dieser klingenden Deklamation des starren Republikaners ist nichts von dem Mikrokosmus widerstreitender Gefühle, nichts von warmer und erwärmender Seele zu spüren. Als Cassius und die andern zu ihm stoßen, schlägt er, Brutus, den Tyrannenmord vor und nimmt ihnen den Eid ab; er also ist die Seele des Komplottes, der Anstifter. Die Genossen sind alle ihm gleich; sie sind nicht individualisiert. Alle beherrschen sie das republikanische Pathos, sodaß ihre Reden beliebig vertauscht werden könnten. Es ist nichts nüanciert; keine feine Arbeit. Sie erwecken kein menschliches Mitgefühl in uns; wir erkennen in ihnen nicht unseresgleichen. Es sind gleichsam römische Statuen, welche künstlich sprechen. — Den Schluß des zweiten Aktes bildet eine Unter-

redung zwischen Cäsar und Brutus. Sie überhäufen sich mit Vorwürfen. Brutus' unbeugsamer Trotz geht, ächt französisch tragisch, bis zum Unmenschlichen, Unmöglichen, bis zu der Sinnlosigkeit, Cäsar zu sagen, daß er ihn ermorden werde. Da enthüllt dieser ihm das Geheimnis seiner Geburt. Brutus ist bestürzt, aber deswegen nicht milder gestimmt. Drohend geht Cäsar weg:

> On sait ce que je puis, on verra ce que j'ose:
> Je deviendrai barbare et toi seul en es cause.

Der zurückbleibende Brutus aber ruft sich selbst zu:

> Ah! ne le quittons point dans ses cruels desseins,
> Et sauvons, s'il se peut, César et les Romains.

So ist der Knoten in der Weise geschürzt, daß Brutus einerseits durch seinen Eid an die verschworenen Freunde und andererseits durch die Bande der Natur an den Feind gebunden ist — beiden Verpflichtungen möchte er gerecht werden: Rom und Cäsar retten.

Im Anfang des dritten Aktes erscheint er verspätet und mit finsterer Stirn in der Mitte der Verschworenen. Auf ihre Fragen eröffnet er ihnen, daß Cäsar sein Vater sei —

> Je m'en remets à vous. Quoi? vous baissez les yeux!
> Toi, Cassius, aussi, tu te tais avec eux!
> Aucun ne me soutient au bord de cet abîme!
> Aucun ne m'encourage ou ne m'arrache au crime!

Aber Cassius spricht. Unter der Zustimmung der Freunde beschwichtigt er die Skrupel Brutus'. Dieser erklärt, daß er erst noch einen Versuch machen wolle, Cäsar im Sinne der Freiheit zu überreden —

Mais si je n'obtiens rien de cet ambitieux,
Levez le bras, frappez, je détourne les yeux.

Die nun folgende Szene zwischen Cäsar und seinem Sohne Brutus ist wirklich schön. Die eindringlichen Reden des letzteren, die Cäsar zum Rücktritt von seiner Machtstellung bewegen sollen, die Antworten Cäsar's, der die republikanische Tugend des Brutus preist, zugleich aber als etwas Veraltetes erklärt, sind nicht nur in glänzende Verse gefaßt, sondern auch psychologisch wahr und ergreifend, wenn auch, wie immer in diesen Tragödien, für uns zu wenig anschaulich, zu allgemein, zu rhetorisch gehalten. Die Beiden trennen sich:

Brutus:

Je ne pleure que toi.
Adieu, te dis-je.

César:

O Rome! o rigueur héroique!
Que ne puis-je à ce point aimer ma république!

Dolabella mit einer Schar römischer Bürger erscheint. Er warnt Cäsar vor den drohenden Anschlägen seiner Feinde, erinnert ihn an Unheil verkündende Naturerscheinungen, welche sich gezeigt hätten, — stolz und furchtlos tritt Cäsar trotzdem den Gang nach dem Senat an. Kaum ist er hinter der Tür des Sitzungssaales verschwunden, so hört man hinter der Szene die Stimmen der Verschworenen:

Meurs, expire, tyran! Courage, Cassius!

und mit bluttriefendem Dolch tritt — nicht Brutus, den Voltaire nicht mehr erscheinen läßt, sondern Cassius

heraus, um das erregte Volk zu haranguiren. Er schildert Cäsar den Tyrannen, warnt vor den Reden des Antonius, der nach ihm sprechen werde. Die Rede ist deklamatorisch und deklamatorisch rufen die versammelten Römer am Schluß:

Aux vengeurs de l'Etat, nos cœurs sont assurés.

Dann tritt Antonius auf. Auch er deklamiert:

. . . . . Mais enfin, César a-t-il jamais
De son pouvoir sur vous appesanti le faix?
A-t-il gardé pour lui le fruit de ses conquêtes?
Des dépouilles du monde il couronnait vos têtes.
Tout l'or des nations qui tombaient sous ses coups,
Tout le prix de son sang fut prodigué pour vous.
De son char de triomphe il voyait vos alarmes:
César en descendait pour essuyer vos larmes . . . .

Darauf antworten die Römer im Chor:

Il est vrai que César fit aimer sa clémence.

Dann kommt Antonius mit der Enthüllung:

Brutus, son assassin! . . . . ce monstre était son fils,

Cäsars Leiche wird hereingetragen; Antonius schmäht angesichts derselben die Verschworenen:

Là, Brutus éperdu, Brutus, l'âme égarée,
A souillé dans ses flancs sa main dénaturée,

und fordert die entrüsteten Römer auf, ihm zu folgen:

Marchez, suivez-moi tous contre ses assassins . . . .
Embrasons les palais de ces fiers conjurés
Enfonçons dans leur sein nos bras désespérés!

Alles stürzt fort, den Befreiern Verderben zu bringen. —

Trotz des durchaus deklamatorischen Charakters dieser Volksszene kann man nicht sagen, daß der Umschlag in der Stimmung der Volksmenge nicht genügend motiviert wäre. Man denke an die schreckliche Enthüllung, die Antonius den versammelten Römern zu machen hat, als er ihnen Brutus Ursprung entdeckt. Voltaire erreicht mit starken Mitteln eine ins grobe gehauene Gmütserregung; es fehlt auch hier das belebende Detail, das uns allein die angeschaute Handlung menschlich nahe zu bringen vermag.

Ich kann Voltaires Mort de César nicht ohne weiteres ein schlechtes Stück nennen. Sie ist eine klassische Tragödie; sie steht und fällt in unserer Wertschätzung mit dem ganzen Klassizismus. Innerhalb desselben hat sie wirkliche Vorzüge; die belebte Szene, die Abwesenheit jeglicher traditionellen Galanterie in der Darstellung eines sittlichen Konflikts, in welchem crimen amoris abest.

Aber wer ist der Held dieser Tragödie, der Träger dieses Konflikts? Es ist nicht Cäsar, der in dem Stück als der fertige Tyrann auftritt, sondern Brutus, der den Kampf zwischen Kindespflicht und Bürgerpflicht kämpft. Der Knoten, der am Ende des zweiten Aktes geschürzt wird, ist der: wird Brutus seinem Eide oder der Stimme der Natur folgen? Cäsar ist nur die Folie, auf welcher dieser Konflikt sich abhebt. Äußerlich schließt die Handlung des Stückes mit Cäsars Tod — die innere Handlung, die in Brutus Brust spielt, ist damit nicht abgegeschlossen. Wer wird das Ende der Voltaire'schen Tragödie hören, ohne daß sich, angesichts des fortstürmenden Volkes, ihm die Frage auf die Lippen drängt: und Brutus?

Die äußere Handlung, die Bestrafung des ehrgeizigen Cäsar, deckt sich nicht mit der innern, der Haupthandlung der Tragödie, die nicht zum Abschluß kommt. Das heißt: die künstlerische Abrundung, die Ganzheit der Handlung fehlt dem Stück. Es zersplittert unser Interesse, um es unbefriedigt zu lassen.

Und woher kommt dies? Es fließt dieser Kapitalfehler aus Voltaires Stellung zu Shakspere. Voltaire hatte einerseits nicht den Mut und die Vorurteilslosigkeit, den Briten eng angeschlossen nachzuahmen und andererseits vermochte er nicht, sich hinlänglich unabhängig von ihm zu machen. Da er eine klassische Tragödie zu schreiben vorhatte, so mußte er noch mehr von Shakspere über Bord werfen. Er mußte seinen Geist völlig bannen.

Werfen wir einen Blick auf das Shaksperesche Stück.

Shakspere schöpft den Stoff zu seinem Julius Cæsar aus Plutarch, aus den drei Biographien Cæsar, Brutus und Antonius. Er schließt sich so eng an die Berichte an, daß seine selbständige Erfindung fast null ist. Aber wie hat er diesem epischen Stoffe dramatisches Leben eingehaucht! Wie kunstvoll hat er die einzelnen Tatsachen verknüpft, versetzt! Die Handlung beginnt beim Luperkalienfest im Februar 44 und schließt mit der Schlacht von Philippi fast drei Jahre später. Cäsars Rolle ist kurz gehalten. Er spricht nur so viel, um uns den würdevollen, mutigen Vertreter der genialen, aber egoistischen Kraft zu zeigen, der zögernd und vorsichtig, aber dem Näherstehenden durchaus erkennbar, nach der Krone strebt. Cäsar ist im Shakspereschen Stück, wie bei Voltaire, eine fertige Erscheinung, die mehr eine Aufforderung zum

Handeln für die Übrigen ist, als daß sie selbst handelt und eingreift. — Der eigentliche Urheber der Verschwörung ist der hagere Cassius, der nicht gemeine, aber eben doch ehrgeizige, auf Cäsar neidische Mann. Nicht Liebe zum Volke, nicht sittliche Notwendigkeit treibt ihn in die Opposition, sondern die Unmöglichkeit, einen Menschen von Fleisch und Blut über sich als Herrscher zu sehen. Cassius ist ein Parteimann, ein Politiker, fern von unpraktischem Idealismus. — Er überredet den schwärmerischen Idealisten Brutus, den Mann der abstrakten Rechtlichkeit, des Moralprinzips, der Verschwörung beizutreten und die Macht dieses herrlichen Mannes drückt fortan dem Unternehmen den Stempel seines Idealismus aber auch seiner Unpraktischheit auf.

Den schroffsten Gegensatz zu Brutus bildet Antonius, der Lieblingsdiener des Cäsar, sein Mitkonsul, der eigentliche Macher des Herrschers, der Mann, der dem Sinnengenusse ergeben, keine Skrupel kennt, wie sie den Brutus plagen; der rücksichtslos, schlau ist; dessen politischer Kampf mit Brutus erscheint als der Kampf des Sehenden gegen den Mann mit verbundenen Augen. — Cäsars Frau, Calpurnia, hat eine sehr bescheidene Rolle, ohne Eigentümlichkeit. Die des Brutus, Portia, zeigt volle geistige und sittliche Ebenbürtigkeit mit ihrem Manne und ist daneben das liebende, fühlende Weib. — Das Stück zählt 35 Personen außer den ungenannten Bürgern, Senatoren, Wachen 2c. Es umfaßt 5 Akte. Die Ermordung fällt in den Anfang des dritten. Die beiden ersten Akte könnten überschrieben werden: Wie der edle Brutus ein Verschwörer ward. Sie enthalten die inneren

Kämpfe dieses Mannes und die endliche klare Festigung in dem Entschluß zum Mord. Dann folgt nach vollführter Tat die berühmte Volksszene mit Brutus und Antonius' Reden, welche den dritten Akt schließen. Shakspere weiß nichts davon, daß Brutus Cäsars Sohn sei. Die beiden letzten Akte zeigen die verschworenen Brutus und Cassius im Kampfe mit dem neuen Triumvirat; sie zeigen Brutus' Idealismus im Konflikt mit der realen Politik seines eigenen Freundes und den Untergang der Beiden durch selbstgewählten Tod in der Schlacht von Philippi.

Der Titel des Stückes, Julius Cæsar, ist von Shakspere offenbar mit Rücksicht auf den äußeren Effekt gewählt worden. Er hat zu der Meinung verleitet, daß Cäsar die Hauptperson sei. Die Meinung ist falsch. Das Stück sollte Brutus heißen, denn die tragische Hauptperson ist wie bei Voltaire Brutus, und dargestellt wird der Kampf dieses Idealisten gegen den cäsarischen Geist Roms. Brutus vermeint diesen Cäsargeist dadurch zu töten, daß er den Leib Cäsars tötet. Aber er verrechnet sich. Nachdem der Leib gefallen, zeigt es sich, daß der Geist der Monarchie noch lebt, und so mächtig ist, daß er ihm selbst zum Opfer fallen muß. Cäsars Ermordung ist nur eine Phase des Kampfes. Die endgiltige Entscheidung des Konfliktes liegt in Philippi. Dort zeigt es sich, daß des Brutus Idealismus und des Cassius Ehrgeiz übersehen haben, daß die Republik nicht mehr lebensfähig ist. Dort siegt Cäsar nicht mehr in Person, aber im Geist. Dort siegt der Geist, der Cäsar groß gemacht hat, über die Republikaner. In diesem

geistigen Kampfe liegt die reine und unversehrte Einheit der Handlung. Wie sehr diese Auffassung der Absicht des Dichters entspricht, lehrt die grandiose Volksszene. Als Brutus mit schlichter Rede vor den versammelten Römern die Ermordung des Tyrannen gerechtfertigt hat, da jubeln sie ihm zu. Der Eine ruft: Stellt ihm ein Bildnis auf bei seinen Ahnen! Der Andere: Er werde Cäsar! Dieses let him be Cæsar! ist das tragischste Wort, das je ein Dichter seinem Helden in den Weg geworfen hat. So versteht also das Volk die Freiheit, die ihm Brutus durch einen Mord glaubte erkaufen zu müssen! Es nimmt sie jubelnd aus seiner Hand, um sie, ein unverstandenes Geschenk, ihm unter die Füße zu werfen. Dieses le roi est mort! vive le roi! bedeutet die Höhe des tragischen Konflikts — ein Todesurteil, inapellabel wie der Gang der Weltgeschichte. Unmittelbar nach dem Tode des Cäsar verkündet uns der Dichter mit diesem Wort, daß sein Geist noch lebt, daß der Kampf nicht zu Ende ist, daß die Gegner sich bei Philippi wiedersehen werden.

Für einen solchen Geisterkampf hat die klassische Tragödie keinen Raum. Der läßt sich nicht in den Zwang der Einheitsregeln schnüren. Shakspeares Stück war für den Franzosen des Klassizismus unwiedergebbar; wie Voltaire sagt: impossible de le traduire.

So unternahm er es denn, vom Instinkt des Klassizismus geführt, einen anderen tragischen Konflikt in diesem selben Stoff zu suchen, d. h. de faire un Jules César qui, sans ressembler à celui de Shakespeare, fût pourtant tout entier dans le goût anglais. Er

fand ihn in einer Bemerkung Plutarchs, welche Brutus zum natürlichen Sohn Cäsars macht. Der Geisterkampf Shakspeares wird ersetzt durch den sittlichen Konflikt zwischen Kindespflicht und Bürgerpflicht in Brutus. Wir sind also weit von Shakspere entfernt: Voltaire macht aus Shakspeares weltgeschichtlichem Thema ein persönliches; dort haben wir den Widerstreit großer Prinzipien, hier haben wir sozusagen eine Familientragödie. Diese fundamentale und im Sinne des Klassizismus völlig stilgemäße Änderung hätte nun folgerichtig Voltaire zwingen müssen, auf jegliche Nachahmung Shakspeares im einzelnen zu verzichten. Sein Stück konnte mit dem des Engländers nichts mehr gemein haben. Er konnte immerhin an dem, was er den goût anglais nennt, festhalten, d. h. er konnte seine Tragödie mit größerer szenischer Belebtheit erfüllen, er konnte sie von aller Liebeständelei freihalten und mit freiheitlichen Reden schmücken. Aber er mußte sich hüten, aus der völlig fremd gewordenen Shakspere'schen Tragödie größere Stücke herüberzunehmen.

Nun hatte es ihm die Volksszene Shakspeares angetan. Sie wollte er seinen Franzosen geben und so schließt er denn sein Werk mit dieser aus Shakspere entlehnten — ja, nach seiner Meinung geradezu übersetzten — Szene, die bei ihm keinen Sinn hat, die einen unmöglichen Schluß bedeutet, uns völlig unbefriedigt scheiden läßt. Die Volksszene weist nach Philippi; dieses Philippi vermag Voltaire nicht zu bringen — so gibt er uns ein verstümmeltes Stück.

Durch eine äußerliche Entlehnung glaubt er seine Tragödie zu schmücken — in Wirklichkeit verdirbt er sie. Das ist der Fluch seiner Entlehnungen aus Shakspere:

sie betreffen äußerliche, in die Augen fallende Dinge, die in der sicheren Hand des freien englischen Meisters mächtige Wirkung tun, die aber der unsicheren Hand des furchtsamen französischen Schülers sich nicht fügen wollen. Er glaubte Shaksperes Technik ohne seinen Geist herübernehmen zu können. Das Resultat war, daß er das strenge Gebäude des französischen Klassizismus mit bunten Ornamenten schmückte, die im Beschauer nur den Eindruck der Disharmonie erwecken können. Er mußte entweder um dieser Ornamentik willen ein neues Gebäude errichten oder dann auf sie verzichten.

So hat er ja aus Hamlet die Erscheinung eines Geistes in zwei seiner Tragödien herübergenommen; welche Geschmacklosigkeit er dabei beging, hat das geläuterte Urteil Lessings längst nachgewiesen.

Voltaire versteht Shakspere nicht; er weiß den mächtigen Eindruck, den er auf ihn macht, nicht zu deuten. Hätte er die poetische Vorurteilslosigkeit besessen, sich über diesen Eindruck Klarheit zu verschaffen, so würde er sein Stück anders abgeschlossen haben. Er würde im Sinne des Klassizismus nicht anders gekonnt haben, als der Tragödie den freiwilligen Tod des Brutus zum Schluß zu geben. Wenn ihm die Tradition des Klassizismus verbot, diese Katastrophe gemäß der geschichtlichen Überlieferung nach Philippi zu verlegen, wer hätte es dem Dichter verwehrt, Brutus desselbigen Tages noch durch Selbstmord sterben zu lassen, nachdem er erfahren, daß seine Römer die Freiheit nicht mehr verstehen wie er? Daß Voltaire zu diesem einfachen Mittel nicht griff, zeigt uns mit unerfreulicher Deutlichkeit, daß er Shakspere nicht versteht.

Wenn man nun gar im Einzelnen untersuchen wollte, was aus Shakspere's lebensvollen, kräftigen Figuren in der klassischen Tragödie geworden ist, so würde des Bedauern und Tadeln kein Ende finden. Dahin ist der prächtige Gegensatz zwischen dem egoistischen Anstifter Cassius und dem uneigennützigen verführten Brutus; dahin ist die herrliche Figur der Portia und mit ihr jene unvergleichliche Szene des ehelichen Lebens;[1]) dahin ist die ganze Mannigfaltigkeit der Charaktere, Casca, Ligarius, Decius ꝛc. Es ist das Rhetorische, Prahlerische des Vorganges, das Schablonenhafte, Konventionelle in der Charakteristik, das Beschränkte, Steife im ganzen Aufbau Herr geworden über den Handlungsreichtum, die Individualisierung, die Freiheit der Bewegung. Man vergleiche nach dem Vorgange Villemains die beiden Volksszenen — welche Kluft!

Das aber ist alles nicht ohne weiteres Voltaire persönlich anzurechnen; das sind Mängel des Systems, mit dem er ja freilich rang, das er aber nicht aufzugeben vermochte. Man darf auch von ihm nicht verlangen, daß er über seinen Schatten springe.

Man sollte also nicht sagen, daß Voltaire Shakspere eine Cäsartragödie nachgedichtet habe. Voltaire hat nur eine Volksszene aus Shaksperes Julius Cæsar herübergenommen. Vor diese Volksszene aber hat er eine Brutustragödie eigener Erfindung und klassischer Observanz gesetzt und weil sie frei von unnützer

---

[1]) Voltaire hat sich ihrer erinnert, als er die dritte Szene des ersten Aktes der Rome sauvée schrieb.

Galanterie, voll republikaniſcher Tiraden und verhältnis-mäßig reich an ſzeniſcher Bewegung iſt, ſagt er von ihr: qu'elle est entièrement dans le goût anglais. —

Nachdem ſich Voltaire zur Zeit der Abfaſſung ſeines Brutus und ſeines Cæsar ſo intenſiv mit Shakſpere beſchäftigt hat, tritt der engliſche Dichter aus ſeiner Arbeit etwas zurück. Daß er ihn in manchen Einzelheiten fortwährend nachahmte, habe ich bereits erwähnt. Man pflegt die 1732 aufgeführte Zaïre gewöhnlich als eine Nachbildung des Othello aufzufaſſen. Aber eine Vergleichung der beiden Stücke zeigt, daß dieſe Auffaſſung unberechtigt iſt. Sie haben kaum etwas miteinander gemein, das über Allgemeinheiten hinausgeht. Die Hauptperſon der Voltaire'ſchen Tragödie iſt ein Weib, Zaïre; ſie kämpft den Kampf zwiſchen Glauben und Liebe; die Hauptperſon der engliſchen iſt Othello; er kämpft zwiſchen Liebe und Eiferſucht. Voltaire vergleicht ſein Stück, eine tragédie chrétienne, ausdrücklich mit Polyeucte und erklärt die Liebe in dieſen beiden Tragödien als ein ornement, ſodaß er folgerichtig eine Zaïre ohne Liebe ſupponieren kann. Aber ein Othello ohne Liebe! Höchſtens mag Voltaire bei der Schöpfung ſeines verliebten Sultan (vgl. den Herodes in der Mariamne) ſich des Mohrs Shakſperes erinnert haben; aber wie gründlich verſchieden ſind auch dieſe beiden Geſtalten![1])

[1]) cf. Marenholtz, Voltaires Leben und Werke, I. 103, 31 — Leſſing hält an der vorbildlichen Figur des Mohren feſt, behauptet aber auch nicht mehr (Dramaturgie, XV. Stück). — Villemains Entwickelung der Zaïre aus Othello (I, 197 ff.)

Gerade so wie Voltaire bisher über Shakspere geurteilt hat, urteilt er 1746 in seiner akademischen Antrittsrede: Shakespeare, tout barbare qu'il était, mit dans l'anglais cette force et cette énergie qu'on n'a jamais pu augmenter depuis (XXIII. 210). So auch 1748 in der Dissertation sur la tragédie, welche er seiner Sémiramis mit auf den Weg gab. On croirait, heißt es da von Hamlet, que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un sauvage ivre. Mais parmi ces irrégularités grossières . . . on trouve des traits sublimes, dignes des plus grands génies. Il semble que la nature se soit plue à rassembler dans la tête de Shakespeare ce qu'on peut imaginer de plus fort et de plus grand avec ce que la grossièreté sans

---

ist eine Phantasie, als welche er sie selbst durch das einleitende: J'imagine . . . erklärt. — Manzoni vergleicht in seinem Brief über die drei Einheiten (Opere, Firenze, Batelli, 1828, I, 167 ff.) die beiden Stücke, ohne die Nachahmung zu behaupten. — Voltaire selbst nennt in seinen Vorreden zu Zaïre nirgends das englische Stück, während er doch im Gefühl seiner Superiorität aus seinen bewußten Entlehnungen aus Shakspere kein Hehl macht, ja sich derselben rühmt, als der Erste, der sie gewagt habe. Wir haben keinen Grund, mit W. König (Voltaire und Shakespeare im Jahrbuch d. d. Shakespeare-Gesellschaft X. 1875, S. 269) zu behaupten, daß Voltaire die Nachahmung der Fabel und der Charaktere des Othello nicht habe eingestehen wollen. Statt ihm plötzlich eine solche Unaufrichtigkeit zu insinuieren, schließe man billig aus den Tatsachen. — Schon der Genfer Butini, der 1786 eine Übersetzung des Othello veröffentlichte, weist in der Vorrede die Annahme zurück, daß in Zaïre eine uneingestandene Entlehnung aus Shakspere vorliege.

esprit peut avoir de plus bas et de plus détestable (IV 502).

Einer seiner Gäste vom Jahre 1755, Pierre Patu, schreibt von Genf aus an Garrick, daß er Shakspere gegen Voltaire verteidigt habe, der ihn einen barbare aimable, einen fou séduisant nenne (I, 332) und von 1758 berichtet Gibbon in seinen Memoiren, daß während seines Aufenthaltes bei Voltaire seine idolâtrie pour le génie gigantesque de Shakespeare sich vermindert habe (I, 353). Man vergleiche dazu die ähnlichen Urteile Voltaires von 1760 (Brief an Keate vom 16. Januar und an die Du Deffant vom 9. Dezember).

1761—1763 schrieb Voltaire im Auftrage der Akademie bekanntlich einen Kommentar zu den Stücken Corneilles. Nun waren seit 1746 in Frankreich Teile einer verstümmelten Übersetzung Shakspeares erschienen (Le théâtre anglais p. Delaplace, enthaltend z. B. Hamlet, Othello, Julius Cæsar). Der Übersetzer hatte Volksszenen, komische und groteske Stellen weggelassen und sonst mancherlei geändert. In der Vorrede urteilte er über Shakspere ungefähr wie Voltaire: halb bewundernd, halb tadelnd. Doch war Voltaire mit Delaplace unzufrieden, weil er eben seinen Landsleuten einen präparierten und somit falschen Shakspere bot und gerade diejenigen Partien nicht wiedergab, auf welche sich vorzüglich Voltaires verwerfendes Urteil gründete. Andererseits hatte, wie in dem eben zitierten Briefe an die Du Deffant gesagt wird, ein englischer Schriftsteller Shakspere mit Corneille in Parallele gesetzt und dabei seinem Landsmann die Palme gereicht und dieser Auf-

satz war vom Abbé Prévost in seinem Journal encyclopédique (15. Oktober 1760) übersetzt worden. Nun benutzte Voltaire die Gelegenheit der neuen Corneille-Ausgabe um den Franzosen bei Cinna eine Vergleichung zwischen dem wahren Shakspere und Corneille zu ermöglichen.[1]) Zu diesem Zwecke übersetzte er die erste Hälfte des Shakspere'schen Julius Cæsar, die Verschwörung des Brutus und Cassius gegen Cäsar enthaltend, in reimlose französische Alexandriner.[2]) Dazu fügte er einige Bemerkungen, in denen er immer das selbe Urteil vorträgt. Er wiederholt den Ausdruck der Freude, die er beim Hören des Julius Cæsar empfunden habe: dès la première scène je commençai à être intéressé, à être ému . . . et malgré tant de disparates ridicules, je sentis que la pièce m'attachait. . . . Le ridicule est outré, mais il n'est point languissant; des traits sublimes y brillent de temps en temps comme des diamants répandus sur de la fange. J'avoue qu'en tout j'aimais mieux encore ce monstrueux spectacle que de longues confidences d'un froid

---

[1]) König (S. 26.) ignoriert diesen aggressiven Artikel des Prévost'schen Journal und hält die Cäsarübersetzung von 1764 für ausschließlich durch Delaplace (1746) veranlaßt (cf. Mahrenholtz II. 106). Darnach hätte Voltaire mit seiner „offensiven Bewegung" gegen den angeblichen bösen Feind beinahe 20 Jahre gewartet.

[2]) Eine, freilich zu wenig wirkliches Studium Voltaires verratende Prüfung dieser Übersetzung findet sich in Herrigs Archiv XLVII, 241—258. Vgl. die Kritik D'Alemberts in dessen Brief an Voltaire vom 8. September 1762 und Voltaires Antwort vom 15. September.

amour ou des raisonnements de politique encore plus froids (VII, 485). Er schließt mit einer Vergleichung der beiden Tragiker: le génie de Corneille était à celui de Shakespeare ce qu'un seigneur est à l'égard d'un homme du peuple, né avec le même esprit que lui.

Während dieser Beschäftigung schreibt er am 10. Februar 1762 an Keate: je tâche de faire la paix entre Corneille et Shakespeare und setzt ihm auseinander, worin der Vorzug der Arbeit Corneilles liege: il lui fallait vaincre continuellement la difficulté de la rime, ce qui est un travail prodigieux; il fallait s'asservir à l'unité de temps, de lieu, d'action, ne faire jamais entrer ni sortir un acteur sans une raison intéressante; lier toujours une intrigue avec art et la dénouer avec vraisemblance; faire parler tous ses héros avec une éloquence noble et ne rien dire qui pût choquer les oreilles délicates . . . vous m'avouerez que Shakespeare avait un peu plus ses coudées franches que Corneille.

Aber auf die vom Journal encyclopédique gebrachte Vergleichung Shaksperes mit Corneille antwortete Voltaire nicht bloß im Corneillekommentar. Er läßt im März 1761 einen anonymen Appel à toutes les nations de l'Europe erscheinen:[1] Europa soll über die übertriebene Forderung der Engländer entscheiden. Er nimmt den Hamlet vor, gibt eine Analyse des Stückes, übersetzt daraus die nämlichen Verse, die er schon in den

[1]) Bekannter unter dem Titel: Du théâtre anglais par Jérôme Carré, den der Aufsatz seit 1764 trägt.

Lettres sur les Anglais übertragen hat und macht die nämlichen Bemerkungen dazu. Er sagt, daß man in Hamlets Monolog de la vérité, de la profondeur et je ne sais quoi qui attache et qui remue beaucoup plus que ne ferait l'élégance finde, denn: c'est un diamant brut qui a des taches: si on le polissait, il perdrait de son poids (XXIV, 203).

Dieser Appel von 1761 ist ganz aus dem nämlichen Verhältnis zu Shakspere heraus geschrieben, wie die Lettres sur les Anglais von 1734. Hier wie dort der Ausdruck der Bewunderung für die elementare Gewalt seiner Dichtung neben dem scharfen Tadel für Regellosigkeit und Mangel an bienséance. In der Analyse des Hamlet führt Voltaire einfach das näher aus, was er in den Lettres und anderswo in wenigen Sätzen gegeben: Beispiele für Shaksperes angebliche Extravaganzen. Daß er dies für seine Landsleute jetzt näher ausführte, dazu hatte er, der schon 1734 gesagt, daß der Einfluß Shaksperes dem französischen Theater verderblich sein würde, nach dem Artikel des Journal encyclopédique allen Grund. Er handelte dabei durchaus konsequent, ja wir dürften ihm diese Anerkennung auch dann nicht versagen, wenn aus seiner Schrift unter diesen Umständen eine größere Gereiztheit spräche.

Wenn Voltaire am 28. Februar 1764 an Saurin schreibt: ce Gilles Shakespeare, avec toute sa barbarie et son ridicule, a des traits si naïfs et si vrais et un fracas d'action si imposant que tous les raisonnements de Pierre Corneille sont à la glace en comparaison du tragique de ce Gilles — wenn er 1764

im Philosophischen Wörterbuch sich äußert: que Shakespeare est un génie, und daß in dem Dichter, den die Franzosen meist für le plus misérable bouffon halten, on trouve des morceaux qui élèvent l'imagination et qui pénètrent le cœur; c'est la vérité, c'est la nature elle-même qui parle son propre langage sans aucun mélange de l'art; c'est du sublime et l'auteur ne l'a point cherché (XVII, 402) — hat er in den dreißiger Jahren bewundernder von Shakspere gesprochen? Wenn er am 15. Juli 1768 zu Walpole sagt: c'est une belle nature que Shakespeare, mais bien sauvage; nulle régularité, nulle bienséance, nul art, de la bassesse avec de la grandeur, de la bouffonnerie avec du terrible; c'est le chaos de la tragédie, dans lequel il y a cent traits de lumière — hat er je maßvoller über Shakspere geurteilt?

Und doch ist es seit Lacroix[1]) Sitte, Voltaire des Meinungswechsels zu beschuldigen und anzunehmen, er sei mit dem Jahr 1760 aus einer ersten Zeit der Anerkennung in eine Periode der neidischen Verwerfung des großen Briten eingetreten. —

---

[1]) Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours, par A. Lacroix, Bruxelles 1856. Das Buch ist mir nur aus Ebert's ausführlicher Anzeige im Jahrbuch f. rom. und engl. Literatur I, 101—112 bekannt. Der einzige Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts [4] II. 219 f., widersprach bislang, soviel ich sehe; trotz seiner Kürze schon mit durchaus überzeugenden Gründen. W. König (S. 285, 309 f.) bleibt bei der alten Auffassung; ebenso sagt Mahrenholtz I. 94, daß „erst mit dem Jahre 1762 Voltaire zum Gegner Shaksperes wird"; doch scheint er später (II. 107, 28; 110 n.) mehr Hettners Auffassung zuzustimmen.

Nun geschieht etwas Unerhörtes. 1776 veröffentlicht Letourneur den ersten Band einer treuen Übersetzung Shakspeares — treu, im Vergleich zu derjenigen Delaplace's. Eine Reihe unbestreitbarer Rohheiten und Geschmacklosigkeiten des Originals hat auch er übergangen. Diese Übertragung begleitete er mit einer langen Vorrede, in welcher er zwei Dinge sagt, die Voltaire aufs tiefste verletzen mußten: 1. Shakspere sei le dieu de la tragédie; keiner reiche an ihn heran (und der Franzose Letourneur geht soweit, in dieser Vorrede Corneille, Racine, Voltaire kaum zu nennen); 2. der wahre Shakspere sei bis jetzt in Frankreich unbekannt gewesen. Das mußte Voltaire sich sagen lassen, er, der Achtzigjährige, der den Anspruch erhob, schon vor mehr als vierzig Jahren seinen Landsleuten Shakspere gezeigt zu haben, wie er wirklich ist (qui, le premier, montrai aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son enorme fumier, Brief an D'Argental vom 19. Juli 1776); er, der es immer ausgesprochen, daß eine Suprematie Shakspeares das Verderben des Theaters sein würde! Er mußte hören, wie dieser angeblich neu entdeckte Shakspere zum Gott erhoben wurde! Und dazu in einem Buche, in welchem an der Spitze der Subskriptionsliste der Name der französischen Königin und der Prinzessinnen stand! Soweit war es also in seinem Frankreich gekommen! Da setzte er sich hin und schrieb einen geharnischten Brief an die Akademie.[1])

[1]) In welchem ich die „Schwäche des Greisenalters" nicht erkennen kann, die König (S. 302) darin sieht. Daß Voltaire

In dieser Lettre à l'Académie Française singt er durchaus das alte Lied; aber er singt es in der Erregung, im Innersten verletzt. Le sang pétille dans mes vieilles veines, schreibt er an D'Argental. Um Shaksperes Mangel an bienséance zu beweisen, sucht er aus seinen Stücken die schlimmsten Zoten zusammen und schlingt sie als akademische Perlschnur um sein Räsonnement. Aber es ist das alte: La vérité : . . m'ordonne de vous avouer que ce Shakespeare si sauvage, si bas, si effréné et si absurde avait des étincelles de génie. Oui, messieurs, dans ce chaos obscur, composé de meurtre et de bouffonnerie, d'héroïsme et de turpitude, de discours des halles et de grands intérêts, il y a des traits naturels et frappants (XXX, 364) oder: Cependant tel fut le génie de Shakespeare que ce Thespis fut Sophocle quelquefois. On entrevit sur la charette, parmi la canaille de ses ivrognes barbouillés de lie, des héros dont le front avait des traits de majesté. Und er schließt: Denken sie sich meine Herren, daß man dem hochseligen König Ludwig XIV. den Vorschlag gemacht hätte, den man uns gegenwärtig macht: de quitter Corneille, Racine et Molière pour un saltimbanque qui a des saillies heureuses et qui fait des contorsions. Comment croyez-vous que cette offre serait reçue.[1])

---

schon Dagewesenes wiederholt, begegnet nicht erst hier, sondern schon vierzig Jahre vorher. Man kennt ja seine Antwort auf den schon bei seinen Lebzeiten gegen ihn erhobenen Tadel, daß er sich oft wiederhole. — In diesem speziellen Fall beweist der Vorwurf Königs, daß Voltaire in der Lettre à l'Académie eben noch ganz das alte Urteil vorträgt.

[1]) Die Lettre wurde in der öffentlichen Sitzung der Aka-

Ich kann angesichts der Lettre à l'Académie nur nochmals wiederholen, daß auch hier Voltaire völlig konsequent geblieben ist. Liegt es denn nicht in der Natur der Sache, daß er 1776, da er nicht mehr einem unbekannten Shakspere in Frankreich Beachtung zu verschaffen, sondern einem nach seiner Meinung überschätzten Shakspere entgegenzutreten hat, ausführlicher von dessen vermeintlichen Fehlern spricht, als er vordem tat? Die Zwiespältigkeit seiner Empfindung, der er schon 1728 Ausdruck gegeben, verleugnet er auch im Kampfe gegen Letourneur nicht und wenn er hier Shakspere einen saltimbanque nennt, so hat er ihn früher in der sogenannten Periode der Anerkennung einen fou, einen barbare, einen sauvage ivre gescholten — bonnet blanc, blanc bonnet.

Man sagt weiter, daß Voltaire zu einem Gegner Shaksperes geworden sei, weil er für den eigenen Ruhm gefürchtet habe und indem man dieses Motiv in erste Linie stellte, ja zum einzigen machte, hat man Voltaire sehr Unrecht getan.[1]) Er fürchtet in erster Linie für den

demie im August 1776 von D'Alembert vorgetragen. Die Unterhandlungen, die vorher wegen der anstößigen Stellen zwischen Voltaire, D'Alembert und Laharpe geführt wurden, sind ergötzlich zu lesen.

[1]) Solches geschieht in dem bereits zitierten fleißigen Aufsatz W. Königs, der unter Voltaires Motiven freilich auch einmal „eine ernste, ehrliche Überzeugung" zugeben muß, diese aber als „dritten Faktor" sehr in den Hintergrund treten läßt (S. 294). Sonst ist es bei König überall Eitelkeit, Gehässigkeit, Perfidie, die Voltaire gegen Shakspere auftreten läßt. Der Verfasser sagt es geradezu, daß ihn Voltaires

guten Geschmack, dessen Erbfeind er gleich von Anfang an in Shakspere erkannt zu haben meint; ihm bangt ganz ehrlich vor der Barbarei, die er für Frankreich voraussieht. Es ist an vielen Stellen seiner Korrespondenz des Jahres 1776—1778 von Letourneur und Lady Montague die Rede: unter diesen vielen finden sich einzelne, welche zeigen, daß auch seine persönliche Eitelkeit mit im Spiele war, daß er auch für seinen Nachruhm fürchtet, denn,

---

Worte erbittert haben (S. 283). In dieser Erbitterung nun wird er selbst höchst ungerecht, urteilt unhistorisch und setzt sich der Gefahr aus, daß man — auch mit Unrecht — auf ihn anwende, was er von Voltaire sagt: „er verdächtigt in gehässigster Weise die Motive seines Gegners“ (S. 296). Voltaire gibt überall im Kampf für sich und gegen Shakspere seiner Überzeugung Ausdruck; er sagt die Wahrheit. Diesem Eindruck kann der nicht erbitterte Voltaireforscher sich nicht entziehen. Nicht Gehässigkeit diktiert ihm von 1728—78 seine spöttischen Bemerkungen über Shaksperes Trunkenbolde, Totengräber, Schuhflicker ꝛc., sondern seine aufs empfindlichste verletzte Überzeugung von der Vornehmheit der Bretter, welche die tragische Welt bedeuten und von der Superiorität des Jahrhunderts Ludwigs XIV. und namentlich des Jahrhunderts der Aufklärung über die „abergläubische und barbarische Zeit“ des XVI. Jahrhunderts. Sein Klassizismus und sein Aufklärertum legen sich auch hier wie eine Binde über seine Augen. — Als Voltaire 1726 nach England kam, da stand er durchaus nicht auf einem Höhepunkt des Erfolgs als tragischer Dichter. Er hätte also durch bedingungslose Nachfolge Shaksperes persönlich wenig aufzugeben gehabt. Daß sich sein Ehrgeiz damals mit einem bischen goût anglais zufrieden gab, beweist besser als alles übrige, daß seine Abneigung gegen Shaksperes Mangel an bienséance in seinem innersten Wesen begründet und nicht Berechnung war.

schreibt er an d'Argental: Tous ces messieurs abjurent Racine et m'immolent à leur divinité étrangère (27. August 1776). Aber ist denn dies Gefühl bei dem Manne, den Tradition und Zeitgenossen in dem Glauben ließen, daß er ein größter Tragiker sei, nicht höchst menschlich und verzeihlich? Und ist es nicht ebenso verständlich, wenn er in diesen intimen Briefen seinem Unmut über den drohenden Verfall der klassischen Kunst schärfere Ausdrücke leiht als in dem akademischen Schreiben; wenn er Shakspere einmal völlig verwirft, in einer Übertreibung, wie sie bei ihm ja häufig vorkommt und die seiner ruhigeren Überlegung jeweilen nicht standhält. Das stärkste dieser Art ist, daß er am 15. August an Laharpe schreibt: et Rymer a eu bien raison de dire que Shakespeare n'était qu'un vilain singe ... worauf er, vor seinem eigenen Urteil warnend, hinzufügt: Adieu, mon cher ami; je finis, car je suis trop en colère.

Voltaires letztes Wort in der Sache bietet seine Vorrede zur Irène, die in der Form eines neuen Briefes an die Akademie eine Antwort auf Lady Montague's Verteidigung Shaksperes enthält (VII, 325—335). Auch hier das alte Lied: Je fus le premier qui tirai un peu d'or de la fange où le génie de Shakespeare avait été plongé par son siècle . . . Shakespeare est un sauvage avec des étincelles de génie qui brillent dans une nuit horrible. —

Auch in der Shakspperefrage muß von Voltaire gelten, daß er unverändert ein und derselbe geblieben ist vom Verfasser der Lettres sur les Anglais und der Mort

de César bis zum Autor der Lettre à l'Académie Française. Wir werden das geringe Verständnis bedauern, das der Klassiker und Aufklärer Voltaire Shakspere entgegenbringt und das sich vor allem in seiner Cäsartragödie ausspricht; wir werden seine Beurteilung des englischen Dichters tadeln, aber die Anerkennung ihrer Konsequenz und ihrer Aufrichtigkeit dürfen wir ihr nicht versagen. 1888.

Voltaire und Bossuet als Universalhistoriker.

Unter den vielen Geschichtswerken, in welchen Voltaires Freundin, die Marquise du Châtelet, historische Belehrung suchte, befand sich auch die Weltgeschichte, die Bossuet einst (1681) für den Unterricht des Dauphin geschrieben hatte: Discours sur l'histoire universelle, die Zeit von der Erschaffung der Welt bis auf Karl den Großen behandelnd.

Die Marquise wünschte von ihrem Freunde eine Ergänzung dieses Werkes. So kam Voltaire dazu, die Fortsetzung zu einem Buche Bossuets zu schreiben, eine Aufgabe, bei deren Lösung die Verschiedenheit des Geistes zweier Zeitalter deutlich zum Ausdruck kommen mußte.

Bossuets Werk ist, wie der Titel sagt, eine Rede, ein discours im geistlichen Sinne des Wortes: eine Predigt über die Weltgeschichte, für den Sohn Ludwigs XIV. berechnet, mit jener Beredsamkeit, mit jenem erhabenen Schwunge vorgetragen, die den großen Orator auszeichnen. Es zerfällt auch, wie es sich für eine Predigt schickt, in drei Teile: Erst eine allgemeine Übersicht über die geschichtlichen Ereignisse von Adam bis auf Karl den

Großen, wobei die Fakta in rein chronologischer Reihenfolge erzählt werden, mit Zugrundelegung eines theologischen Systems jüdischer Zeitrechnung. Die beiden anderen Teile enthalten die nähere Beschreibung zweier geschichtlicher Erscheinungen, die einem Sohne des Roy Soleil besonders nahe gelegt zu werden verdienten: 1. la suite de la religion, d. i. die Geschichte der christlichen Religion und 2. la suite des empires d. i. die Geschichte der Bildung von Weltreichen. Diese beiden Teile sind also die nähere Ausführung gewisser besonders wichtiger Partien des ersten Abschnittes.

Ich nannte Bossuets Buch eine Predigt. Ein exklusiv kirchlicher Standpunkt herrscht darin. Das Zentrum der Weltgeschichte und also auch von Bossuets Darstellung ist le peuple de Dieu, das heißt: erst die Juden und dann die Christen. Gott verfolgt in der Führung des Menschengeschlechts das bestimmte weltgeschichtliche Ziel: „den Bestand jener heiligen Vereinigung zu sichern, von der er will, daß sie ihm dient.“ Zu diesem Zwecke schafft er die großen Reiche und zerstört sie: „er bedient sich verschiedener Reiche, um sein Volk zu züchtigen oder zu üben oder auszubreiten oder zu schützen“ oder, wie Bossuet ausdrücklich ausführt: „Gott hat sich der Assyrier und der Babylonier bedient, um sein Volk zu züchtigen; der Perser, um es wiederherzustellen; Alexanders und seiner ersten Nachfolger, um es zu schützen; Antiochus' und seiner Nachfolger, um es zu üben; der Römer, um seine Freiheit gegen die Könige von Syrien aufrecht zu erhalten.“

Man sagt daher wohl von Bossuet, daß nach seiner Auffassung die Weltgeschichte nur ein fortgesetztes Wunder

Gottes zu Gunsten seines Volks und seiner Kirche sei. Dieser Vorwurf ist ungerecht. Bossuet leugnet selbstverständlich das Wunder nicht, aber à la réserve de certains coups extraordinaires où Dieu voulut que sa main parût toute seule, ist auch nach ihm in der Geschichte alles eine Verkettung von Ursache und Wirkung. „Gott hat gewollt,“ sagt er ausdrücklich, „daß die Teile eines so großen Ganzen sämtlich voneinander abhängen“, und mit Ausnahme jener vereinzelten Wunder „sind keine großen Wandlungen eingetreten, die nicht ihre Ursachen in den vorangegangenen Jahrhunderten gehabt hätten.“ Deshalb besteht denn auch nach Bossuets Auffassung die „wahre Geschichtswissenschaft“ darin: de remarquer dans chaque temps les secrètes dispositions qui ont préparé les grands changement et les conjonctures importantes qui les ont fait arriver. Und er fährt fort: „Man muß nicht nur die Ereignisse in Betracht ziehen, bei welchen plötzlich eine Katastrophe zum Ausbruch gekommen ist, sondern, wer die menschlichen Dinge gründlich kennen will, der muß weiter zurückgreifen; er muß den Charakter der herrschenden Völker, der Fürsten und aller außerordentlichen Menschen studieren . . . .“ Bossuet sagt nicht: der Menschen, der Völker schlechthin, sondern nur: der herrschenden, der hervorragenden; der Rest ist ihm eine quantité négligeable. So gelangt er zwar nicht dazu, Kulturgeschichte zu schreiben; aber er erhebt damit doch klar und nett die Forderung pragmatischer Geschichtsbetrachtung. Er spricht es geradezu aus, daß solchergestalt die Ereignisse gewissermaßen zum voraus berechnet werden können, wie im Spiel, „wo der Geschickteste auf die Dauer den Sieg davon trägt.“

Und er fordert diese Geschichtsbetrachtung nicht nur, er treibt sie auch. Man lese z. B. den Anfang seiner Geschichte des römischen Reiches. Kurz erwähnt er die einzelnen Könige, für jeden in ein paar Zeilen, ohne Anführung des üblichen Anekdotenkrams, den Einfluß auf die Entwicklung seines Volkes bestimmend, und verlegt das Hauptgewicht darauf, den Charakter der Römer, wie er aus ihrer ältesten Geschichte sich ergibt, darzustellen, in kräftigen Zügen, voller Ideen, wobei freilich das Lehrhafte für den nichtprinzlichen Leser etwas allzu sehr hervortritt. Bossuet verfällt ins Predigen.

Aus seiner Darstellung der ältesten Römergeschichte ersieht man auch, daß er eine historische Kritik in unserem Sinne nicht übt. Er weist die Angaben der alten Historiker nur dann zurück, wenn sie mit der biblischen Überlieferung im Konflikt sind.

So läßt sich das Urteil über Bossuets Discours dahin zusammenfassen: Es ist eine kirchenpolitische Weltgeschichte strengster Observanz, ohne Kritik der Überlieferung, aber mit Verschmähung alles Detailkrames, in pragmatischer Darstellung von stark lehrhafter Tendenz: ein glänzend geschriebenes Denkmal des starren Autoritätsglaubens des XVII. Jahrhunderts.

Da fand natürlich Voltaire manches zu erinnern. Zwar bezauberte auch ihn die wundervolle Sprache und sympathisch war ihm Bossuets Vernachlässigung des Details, sein auf das Allgemeine gerichteter Blick, seine pragmatische Auffassung, seine lehrhafte Tendenz. Aber falsch mußte ihm die theologische Betrachtungsweise erscheinen, welche die christliche Kirche in den Mittelpunkt

weltgeschichtlichen Geschehens rückte und z. B. den Juden eine solche dominierende Stellung anwies, daß darüber mächtige Kulturvölker, wie die Inder, die Chinesen — das XVIII. Jahrhundert schwärmte für China! — mit keinem Worte erwähnt werden. Bossuet oublia l'univers dans une histoire universelle, sagt er deshalb, und zieht in den ersten Kapiteln seiner Fortsetzung diese Völker zu Ehren. Tadelnswert erschien ihm auch Bossuets Mangel an historischer Kritik, nicht nur gegenüber der jüdischen Überlieferung, sondern auch gegenüber den Traditionen profaner Historiker. „Er kopierte die Alten," wirft er ihm vor.

Aus diesem Verhältnis zu Bossuet heraus begann er gegen 1740 seine Fortsetzung zu schreiben. Seit 1745 erschienen einzelne Fragmente im „Mercure de France" unter dem Titel: Nouveau plan d'une histoire de l'esprit humain.

Die Aufschrift ist charakteristisch. Das kirchengeschichtliche Thema Bossuets ist zu einem kulturgeschichtlichen geworden, und diesen Stempel trägt das Werk auch in dem definitiven Titel, unter welchem es schließlich erschienen und auf die Nachwelt gekommen ist: Essai sur les mœurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII.

Niemand hat vor Voltaire so nachdrücklich ausgesprochen, daß es die vornehmste Aufgabe der Geschichtsschreibung sei, die Entwicklung des menschlichen Geistes darzustellen, zu zeigen, par quels degrés on est parvenu de la rusticité barbare des temps passés à la politesse du nôtre, wie der Aufklärer nicht ohne Selbstgefälligkeit sagt. „Man hat nur die Geschichte der

Könige, aber man hat nicht die der Nationen verfaßt ... unsere Sitten, unsere Gesetze, unsere Gewohnheiten, unser Geist sind sie denn nichts?" Nur als Zeugnis der Entwicklung des menschlichen Geistes habe die Geschichte, „dieser Haufen von Verbrechen, Wahnsinn, Unglück aller Art" für uns überhaupt ein Interesse.

Und wie er der Erste ist, der diese Forderung so klar und entschieden, so unbeschränkt erhebt, so ist er auch der Erste, der ihr auf so breiter Basis gerecht geworden ist; der Erste, der das Studium der Weltgeschichte in ihren Dienst gestellt hat. Daher in seinem Buche so häufig Kapitelüberschriften wie: „Steuern und Geldverkehr", „Vom Adel", „Von den Zweikämpfen", „Zustand der Juden in Spanien", „Abendländische Sitten des XIII. Jahrhunderts" u. s. w.: daher lange Abschnitte über die Geschichte der Wissenschaften und Künste mit Mitteilung von Proben z. B. aus der persischen und der Troubadour-Dichtung, aus den Werken Dantes, Petrarcas usw. Er übersieht nicht, daß eine so verstandene Geschichtsschreibung hohe Anforderungen an die Bildung des Historikers stellt: dieser müsse mit der Rechtsgeschichte, der Geographie, den Naturwissenschaften u. s. w. vertraut sein, und Voltaire selbst macht Versuche mit einer elementaren Sprachvergleichung.

Gleich Bossuet verschmäht er den Kleinkram der Anekdoten und Details. Nicht als ob er das Studium des Details für überflüssig erachtete: „Was die Geschichte anbelangt, so darf nichts vernachlässigt werden, und man muß, wenn man kann, die Könige und die Kammerdiener zu Rate ziehen," aber er will nicht, daß es sich in der

Darstellung breit mache. Es war einer der Hauptvorwürfe, die er gegen die zeitgenössische Historiographie erhob, daß sie in der geschwätzigen Erzählung von Bagatellen und Anekdoten aufgehe und die großen Zusammenhänge darob vernachlässige. Daher sein Wort: les détails que je hais, das ihn nicht verhindert hat, ein mächtiges Detailmaterial zu bewältigen und umfangreiche Forschungen zu machen.

In dieser Abneigung gegen das Detail, das er mit Bossuet und mit Montesquieu (dessen Römergeschichte wenige Jahre zuvor erschienen war) gemein hat, wird Voltaire durch seine ganze skeptische Denkweise unterstützt: er glaubt nicht an die Zuverlässigkeit all der kleinen Überlieferungen. Nur die Hauptzüge der Begebenheiten lassen sich, meint er, geschichtlich feststellen: alle Einzelheiten seien schwankend und ungewiß. „Der Kern der Geschichte des Cyrus“, sagt er einmal, „ist sehr wahr; die Episoden sind erdichtet; so ist es mit aller Geschichte.“

So bewegt sich seine Darstellung in großen Zügen. Die Einzelforschungen sind unter allgemeine Gesichtspunkte verarbeitet. Er sucht große Zusammenhänge zu finden und wirklich ist es, als brauchte er seine Augen nur auf den überreichen Stoff fallen zu lassen, um ihn sogleich nach Epochen geordnet vor sich zu sehen. Wenn er nicht so tief in den Kausalnexus der geschichtlichen Erscheinungen eingedrungen ist wie Montesquieu, so ist nicht zu vergessen, daß er ein unvergleichlich größeres Gebiet bearbeitet, viel massenhaftere Tatsachen zu übersehen hat als jener, der es nur mit der politischen Geschichte der Römer zu tun hatte. Es beruht auf einem argen Mißverständnis, wenn

man behauptet, Voltaire sehe die Ursache der Kreuzzüge in einer Laune Peters von Amiens oder des Papstes, und die der Reformation in einem Mönchsgezänk. Er unterscheidet vielmehr sehr wohl zwischen den allgemeinen Ursachen, der Entwicklung des religiösen und sozialen Lebens, welche der Boden sind, in dem Kreuzzüge und Reformation wurzeln, und den Ereignissen welche die schlummernde Bewegung weckten. Seine Geschichtsbetrachtung ist, wie die Bossuets und Montesquieus, die pragmatische.

Weit zurück aber läßt er diese seine Vorgänger in der Kritik der Überlieferung, von der bei ihnen nur die bescheidensten Anfänge zu finden sind. Viel verdankt Voltaire hier der Anregung Lord Bolingbroke's, dessen Lettres on the study and use of history (1735) dem Historiker einen vernünftigen Skeptizismus empfehlen. Aber während der Engländer sich mit allgemeinen Betrachtungen begnügt, setzt der Franzose diese Anweisung in kleine Münze um. Er detailliert sie in eine Reihe kritischer Regeln, denen er dadurch Kurs gibt, daß er sie in seiner Darstellung der Weltgeschichte im einzelnen befolgt und sie so ins Bewußtsein der Leser überführt. Manche dieser Vorschriften erscheinen uns heute als Gemeinplätze, wie z. B.: „Die architektonischen Monumente, die Feste, die religiösen Zeremonien beweisen nicht die Wahrheit des durch sie verewigten Faktums, sondern sie beweisen bloß, daß die, welche diese Denkmäler bauten, diese Feste und Zeremonien einführten und beobachteten, an die Wahrheit des betreffenden Faktums glaubten." Man muß die Bedeutung eines solchen Grundsatzes nicht

an dem gegenwärtigen Stande der historischen Kritik messen, sondern am Zustande der Geschichtsschreibung von vor 150 Jahren. Damals war, was heute ein Gemeinplatz ist, eine wissenschaftliche Tat. — Andere von Voltaires kritischen Lehren scheinen uns heute übertrieben skeptisch. So hat z. B. die neuere Forschung an der Hand von Hilfsmitteln, die zu Voltaires Zeit noch unbekannt oder unentwickelt waren (Ausgrabungen, Paläographie, Epigraphik, Sprachvergleichung, Folklore) von den ältesten geschichtlichen Überlieferungen vieles zu retten vermocht, was er bereits verworfen hatte. Aber auch daraus darf ihm kein Vorwurf gemacht werden. Seine, wenn auch übertriebenen, Zweifel waren methodisch heilsam, indem sie gegen eine kritiklose Leichtgläubigkeit zu Felde zogen. Sie waren, indem sie so nachdrücklich die Unsicherheit der Traditionen der alten Geschichte betonten und eine wirkliche Ersprießlichkeit des Studiums gleichsam nur für die neuere Geschichte zugaben, auch darin heilsam, daß sie das Vorurteil von der Superiorität der alten Geschichte bekämpfen. Voltaires Vorliebe für die histoire moderne fließt aus dieser Quelle. Er antizipiert Niebuhr in der Kritik der Geschichte Roms; er skizziert den Versuch einer Rettung römischer Imperatoren &c. Er stellt detaillierte Gesichtspunkte für die kritische Benutzung von Memoirenwerken auf, er verurteilt das Einflechten von imaginären Reden in die Darstellung; er verweist die bei den Historikern so beliebten Charakterbilder oder „Porträts, die häufig in höherem Grade die Absicht zu glänzen als zu unterrichten zeigen“ u. s. w. Dieses kritische Verhalten bezeichnet er mit einem von ihm erfundenen Terminus

als philosophie de l'histoire. Herder hat diesen Ausdruck nach Deutschland verpflanzt und ihm einen andern Bedeutungsinhalt gegeben.

Voltaire hat in der historischen Kritik wahrhaft bahnbrechend gewirkt. Nicht als ob er in jedem einzelnen Punkte die Priorität für sich in Anspruch nehmen dürfte; aber kein Historiker hat vor ihm die Kritik mit einer solchen Kraft, einer solchen Schärfe und Konsequenz angewendet. Mit einer bewundernswerten Witterung für alles Zweifelhafte, Unstichhaltige, einem wahren Instinkt für das historisch Mögliche verwirft er in weitem Umfange Form und Stoff der bisherigen Geschichtsschreibung und weist der zukünftigen Forschung neue Aufgaben.

Ebenso ablehnend wie gegen Bossuets Kritiklosigkeit verhält sich Voltaire gegen seinen kirchlichen Standpunkt. Er ersetzt ihn freilich durch einen im Grunde nicht weniger kirchlichen: den Standpunkt seiner église philosophique. Wie Bossuet alles Geschehene um die christliche Kirche gruppiert, so stellt Voltaire dasselbe unter dem Gesichtspunkte der Aufklärung dar. Von hier aus verteilt er Licht und Schatten, spendet er Lob und Tadel. Auch ihm fehlt, wie dem Bischof von Meaux, die Billigkeit des historischen Urteils. Hat jener die Juden ins Zentrum der alten Geschichte gerückt, so behandelt sie dieser dafür mit souveräner Verachtung als eine barbarische, abergläubische Horde, den Abschaum der Nationen der alten Welt. Sind für jenen alle Völker, die wider das peuple de Dieu streiten, Kinder der Finsternis, so sind für diesen die Anhänger der geoffenbarten Religion Feinde des Lichts. Alles Mythische, Sagenhafte ist dem Aufklärer verhaßt;

er sieht darin bewußte Täuschung; überall erblickt er Priestertrug, gegen welchen er, auch als Historiker, persönlich die Sache der Aufklärung führen zu müssen meint. Wenn nach römischem Mythus Romulus als der Sohn des Mars, nach griechischem Proserpina als die Tochter der Ceres gilt — so hat dies seinen Grund darin, „daß die menschliche Natur aller Orten hochmütig, aller Orten lügenhaft ist und daß sie sich stets aufspielen will."

Das ist vom Standpunkte wissenschaftlicher Historiographie aus das Grundgebrechen der Voltaire'schen Weltgeschichte: Sie ist eine Streitschrift im Dienste einer Partei. Und sie will es sein. Denn Aufklärung ist nach Voltaire auch die Aufgabe des Geschichtsschreibers. In dieser Auffassung findet die Wissenschaftlichkeit seiner Leistung ihre Schranke.

Was aber, wissenschaftlich genommen, seinem Werke Eintrag tut, was in dieser Hinsicht eine Schwäche ist, das ist seinerzeit die kräftigste Stütze seines Erfolges geworden. Die aufklärerische Tendenz des Essai sur les mœurs et l'esprit des nations ward ein treffliches Vehikel für seine neue historiographische Lehre. Sie führte diese Lehre auf den Markt des Tages. Sie verschaffte ihr einen ausgedehnten Hörerkreis und einen nachhaltigen Einfluß auf die Denkweise der Zeit.

Die Aufnahme des Werkes war eine enthusiastische. Lessing, der keiner Vorliebe für Voltaire verdächtig ist, sagt beim Erscheinen der ersten, noch sehr mangelhaften Auflage, der Verfasser könne mit Recht von sich rühmen: Libera per vacuum posui vestigia princeps. —

Bossuet, der für den Erben des französischen Thrones

schreibt, leiht dem starren Autoritätsglauben einer auf der Höhe ihres Glanzes mit der Erschöpfung ringenden Gesellschaft sein geistvolles und beredtes Wort. Voltaire, der seine Fortsetzung für die Nation schreibt, leiht seine unermüdliche Feder dem neuen Glauben einer neuen Zeit und schafft so trotz jenes Mangels an geschichtlichem Sinn, der das Aufklärertum charakterisiert, ein Werk, in welchem, wie Schlosser sagt, die ganze neuere Geschichtsschreibung ihren Ausgangspunkt hat. 1889.

Zwei sonderbare Heilige.

Auf Schloß Ferney im Lande Gex lebten im vorigen Jahrhundert zwei sonderbare Heilige, der eine ein Kapuziner, der andere ein Jesuite. Der Jesuit hieß Adam; doch war er nicht der Erste aller Menschen, wie die Zeitgenossen scherzhaft versichern. Der andere, der Kapuzinerpater, hieß Voltaire, François-Marie de Voltaire, gentilhomme ordinaire de la chambre du Roi, Seigneur de Tourney, Ferney etc., von dem man, ein Wort Goethes parodierend, sagen kann, daß in ihm der höchste unter den Franzosen denkbare, der der Nation gemäßeste Kapuziner entstanden sei.

Am ersten Mai 1768 schreibt Grimm in seiner „Literarischen Korrespondenz": „Unter den verschiedenen Geschichtchen, die man hier (in Paris) seit zwei Monaten über den illustren Patriarchen von Ferney in Umlauf gesetzt hat, war ein sehr merkwürdiges. Man berichtet nämlich, daß Voltaire auf einem einsamen Spaziergange in der Umgebung seines Schlosses einen Karthäusermönch getroffen und sich lange mit ihm unterhalten habe; daß er darauf von Ferney in aller Stille verschwunden und

nach der großen Karthause im Dauphiné gegangen sei, um daselbst das Kleid eines Novizen zu nehmen. Es war dies", setzt der boshafte Regensburger hinzu, „das Gegenstück zu der Bekehrung des heiligen Paulus, mit Ausnahme des Umstandes, daß der Saulus von Ferney nicht von seinem Pferde geworfen wurde, weil er zu Fuß ging, und daß Jesus diesmal den Rock des heiligen Bruno angezogen hatte, um über einen Feind zu triumphieren, der nicht weniger furchtbar war, als der Saulus von ehedem."

Es war damals nichts Seltenes, daß in Paris, das sich ja außerordentlich eifrig mit allem beschäftigte, was mit dem berühmten Herrn von Ferney in Zusammenhang stand, allerlei Gerüchte über eine angebliche Bekehrung Voltaires umgingen, Gerüchte, die um so bereitwilliger geglaubt wurden, je häufiger sie auftauchten. Was Paris sich im Mai 1768 erzählte, schien vielleicht um so glaubhafter, als Voltaire einst wirklich den Gedanken gehabt hatte, Ruhe und Frieden hinter Klostermauern zu suchen. Es war dies im September 1749 gewesen, nach dem Tode seiner Freundin, der Marquise du Châtelet. Sein Sekretär Longchamp versichert es uns.

In Ferney, wo er, namentlich seit der Entfernung seiner lärmenden Nichte im März 1768, in voller Ruhe und Behaglichkeit lebte, lag Voltaire gewiß der Gedanke, Mönch zu werden, durchaus ferne, und wenn er kurze Zeit darauf Kapuziner geworden ist, so geschah dies ohne Bekehrung, ohne klösterliches Leben und Noviziat, zu seiner eigenen, großen Überraschung.

Am 9. Februar 1770 schreibt Voltaire an den Herzog

von Richelieu: „Ich bin recht betrübt, sterben zu müssen, ohne Ihnen meinen Segen gegeben zu haben. Sie sind ohne Zweifel nicht übel erstaunt über diese Wendung, aber sie steht mir sehr wohl an. Ich habe die Ehre Kapuziner zu sein. Unser General zu Rom hat mir meinen Bestallungsbrief übersandt; er ist von seiner ehrwürdigen Hand unterzeichnet. Ich gehöre zum dritten (Laien-)Orden und mein Titel ist: Geistlicher Sohn des heiligen Franziskus und zeitlicher Vater. Sagen Sie mir, Monseigneur, welches von ihren vier verstorbenen Liebchen ich aus dem Fegefeuer ziehen soll und ich schwöre Ihnen bei meinem Barte, daß es keine vierundzwanzig Stunden mehr drin bleiben wird . . .“

Die Ernennung scheint ihm anfangs Februar zugekommen zu sein, denn am 9. dieses Monats spricht er in seinen Briefen zum erstenmal von ihr und nun nehmen die Anspielungen und Scherze während Wochen kein Ende. Er wird nicht müde, in die Welt hinauszuschreiben, was ihm Neues und Unerwartetes aus Rom zuteil geworden ist.

Noch am nämlichen 9. Februar schreibt er an den Kardinal Bernis zu Rom: „Ich lasse mir jetzt eine gar hübsche Kutte machen, aber freilich, das Kleid macht den Mönch nicht . . .“

Eine Woche später an Elie de Beaumont: „Ich habe die Ehre, nicht nur zeitlicher Vater der Kapuziner von Gex zu sein, sondern ich bin wirklicher Ordensbruder, durch ein Dekret des ehrwürdigen Generals. Jeanne la Pucelle und die süße Agnes Sorel sind wie aus den Wolken gefallen über meine neue Würde.“

An den Minister Choiseul: „Ich bin der erklärte weltliche Vater der Kapuziner in Gex.“

An Frau du Deffant: „Ich bin Kapuziner geworden. Gott verläßt die Seinen nicht. Sie sehen, wie seine Gnade allerlei Taschenspielerkünste macht, ehe sie ans Ziel gelangt. Indessen haben alle diese Ehren mir den Kopf nicht verdreht. Sie, gnädige Frau, können immer auf meine Anhänglichkeit zählen, gerade wie wenn ich noch ein simpler Weltmann wäre. Es ist wahr, daß ich nicht jener besondern Gunst genieße, die der Kapuziner der Frau * hat, aber man kann einmal nicht alles haben. Ich segne Sie."

An La Harpe: „Ich bin nicht nur zeitlicher Vater, ich bin selbst Kapuziner. Ich bin in den Orden aufgenommen und werde ohne Verzug die Leibschnur des heiligen Franziskus erhalten, die mir Kraft und Jugend nicht zurückgeben wird. Was jene Schnüre anbelangt, welche jetzt in Konstantinopel so viele Leute erhalten, so kann ich nichts Besseres tun, als ihrer eine Elle dem Herrn Fréron zu senden . . ."

Und diese Briefe pflegt er zu unterzeichnen: † Frère François, capucin indigne oder capucin plus indigne que jamais oder le plus humain de tous les capucins du monde.

Auch Friedrich II. wird benachrichtigt. Er antwortet am 24. Mai: „Ich glaube, daß Sie vollständig Kapuziner geworden sind, da Sie es haben wollen, und ich bin sicher, daß man Sie unter die Heiligen der Kirche aufnehmen wird. Ich kenne keinen, der Ihnen vergleichbar wäre, und ich fange an zu sagen: Sancte Voltarie, ora pro nobis. Indessen verurteilt Sie der heilige Vater zu Rom zum Scheiterhaufen." (Am 1. März

1770 hatte Rom eine Reihe Schriften des Kapuziners François verbrennen lassen.)

Man würde auch ohne diese und die vielen andern Briefe kennen, in denen der Kapuziner spukt, keinen Augenblick zweifeln, daß sich die Voltaire'sche Gesellschaft im Tone unehrerbietigsten Spottes über die Ernennung des Patriarchen zum Kapuzinerpater ausgesprochen habe. Und nicht nur wir, für die diese Gesellschaft der Geschichte angehört, können uns darüber klar sein, sondern auch die Zeitgenossen mußten solche Urteile deutlich voraussehen: die Kirche nicht weniger als die profane Welt. Jedermann wußte, wie Voltaire seine Stellung zur Kirche auffaßte, wie wenig ihre Dogmen und Sakramente ihm heilig waren; wie er zwar nicht selten zur Messe ging und Beichte ablegte; daß ihm aber diese Schritte entweder von kluger Rücksicht oder von dem Bedürfnis diktiert waren, die Geistlichen gegen ihren Wunsch und Willen zur Spendung ihrer Trostmittel zu zwingen, damit er derweilen an ihrer Verlegenheit sich weide. Man bedenke, daß jene sonderbare Kommunion, die Voltaire durch ein unglaubliches Possenspiel vom Pfarrer von Ferney sich erzwungen und von der Gläubige und Ungläubige kaum zu sprechen aufgehört hatten, in der Osterzeit des Jahres 1769 stattgefunden hatte; daß über Voltaire unmittelbar vorher der kleine Bann vom Bischof von Annecy verhängt worden. Und nun kommt der Kapuzinergeneral, diesen nämlichen Voltaire zum Kapuziner zu ernennen!

Die französische Geistlichkeit war außer sich. Die aufrichtig Frommen waren entsetzt über diese Indezenz. Die Unkirchlichen spotteten.

War der Kapuzinergeneral ein Tropf oder ein unehrerbietiger Spaßvogel? Ich glaube, er war weder das eine noch das andere. Er war einer jener kirchlichen Würdenträger, die dem 18. Jahrhundert eigentümlich sind, von einer natürlichen Toleranz, gutmütig, nachsichtig gegen den Feind, der mit scheinbarer Wohlgesinntheit sich ihnen näherte, empfänglich für seine Aufmerksamkeiten. Es gab ihrer viele damals, sie bilden ein besonderes Charakteristikum jener sonderbaren Zeit. Wir haben Mühe, ihrer Auffassung gerecht zu werden, weil wir den weiteren Verlauf der Dinge bis über die Revolution hinaus kennen und es uns deshalb so natürlich erscheint, daß diese Leute anders, klüger, stärker hätten sein können. Wir sind geneigt, ihnen als Einfalt, Unfähigkeit auszulegen, was vielmehr ein gewisses weltmännisches Wesen, nachsichtige Höflichkeit, eine Art ritterlicher Nonchalance, was Voltaire gegenüber auch eine erklärliche Eitelkeit war, — denn mit Voltarie zu verkehren war damals kein Kleines für die Großen der Erde.

So begegnet man in Voltaires Leben manch einem dieser umgänglichen Herren, vor allem zwei Päpsten, dem Lambertini, Benedikt XIV. und dem Ganganelli, Clemens XIV. Jenem namentlich im Jahre 1745, als ihm Voltaire seinen Mahomet zu widmen die Stirn hatte; diesem gerade bei der Gelegenheit, die uns hier beschäftigt.

„Meiner Treu, Ihr Papst scheint ein trefflicher Kopf zu sein. Seit er regiert, hat er noch keine einzige Dummheit gemacht,“ schreibt Voltaire an den Kardinal Bernis, und um die Boshaftigkeit dieses Kompliments zu verstehen, muß man wissen, daß der Brief vom 13. November

1769 datiert ist, während der am 19. Mai erwählte Papst also noch keine fünf Monate auf dem Throne sitzt. Bernis wiederholt diesen Witz als von Voltaire stammend vor seiner Heiligkeit und kann dem Spötter am 28. Februar 1770 berichten:

„Der Papst hörte Ihren Scherz mit Vergnügen; er sprach mir mit Lobeserhebungen von der Überlegenheit Ihres Talentes; wenn Sie am Ende ein guter Kapuziner werden, dann wird er es wagen, Sie eben so sehr zu lieben, als er Sie hochschätzt."

Derselbe Geist, der diesen Spott von dem berühmten Voltaire mit Vergnügen hört, hat diesen Voltaire auch zum Kapuziner ernannt. Der damalige Kapuzinergeneral D'Alamballa war vollständig im Klaren darüber, daß Voltaire ein schlechter Christ und unehrerbietiger Spötter wäre, aber Voltaire hatte sich einem Kloster seines Ordens als freundlicher, gefälliger Nachbar erwiesen; er hatte im Umgang mit seinen Ordensgenossen sich als liebenswürdiges Beichtkind gezeigt — warum sollte man dieser Freundlichkeit, Gefälligkeit und Liebenswürdigkeit nicht einen Stich ins Heidnische zugute halten und dem freundlichen Nachbar nicht nach Ritterart ein ritterliches Geschenk machen, eine Art Orden pour le mérite mit dem üblichen Cordon verleihen? War es nicht eine besondere Ehre, einem so berühmten, vielumworbenen und vielgefürchteten Manne verpflichtet zu sein, ihm eine Freude zu machen und der Welt zu zeigen, daß auch ein Kapuziner für Aufmerksamkeiten mit weltmännischer Höflichkeit zu danken verstehe?

Mit den Kapuzinern des Landes Gex war Voltaire

nämlich immer gut Freund geblieben. Sie lieferten ihm seinen Beichtiger: „Il leur avait confié le soin exclusif de sa conscience.“ Das war für die Mönche eine sehr einträgliche Sorge. Voltaires hohe Verbindungen erlaubten ihm, seinen Freunden ganz außergewöhnliche Vergünstigungen zu verschaffen. Durch Fürsprache der Herzogin hatte er unter anderm beim Herzog Choiseul eine Gratifikation für die Kapuziner seines Landes ausgewirkt, die sich auf 600 Livres jährlicher Rente belief.

Der Liebesdienst wurde nach Rom gemeldet und hatte zur Folge, daß Voltaire, gleich andern Gönnern des Ordens, diesem affiliiert wurde und, gleich Andern, dazu die Beglückwünschungen des Papstes erhielt.

Daß der Kandidat von Ferney eben so eklatant mit den Jesuiten seiner Nachbarschaft gebrochen hatte, als er mit den Kapuzinern sich gut stellte, das mochte bei D'Alamballa wie beim Papste selbst — der ja wenige Jahre später den Jesuitenorden aufhob — auch zu seinen Gunsten sprechen.

Kurz, Voltaire, dem nach der Versicherung seines ersten Biographen, Condorcet's, 1756 der Kardinalshut in Aussicht gestellt worden war, ist 1770 wenigstens Kapuziner geworden, „Kapuziner durch die Gnade Gottes und der Herzogin de Choiseul“. Ein sonderbarer Heiliger, fürwahr! —

Als Voltaire nach seiner Gefangenschaft in Frankfurt im Elsaß „die vom Schiffbruche naß gewordenen Kleider trocknete“, (1753—54), da lernte er in Kolmar einen ehemaligen Rhetorikprofessor des Jesuitenkollegiums zu Dijon kennen, den Pater Adam. Später, 1758, war er

durch den Ankauf der Herrschaft Ferney Nachbar des Jesuitenklosters Ornex geworden. In Ornex hielt sich damals auch Pater Adam auf. Man sah sich wieder und fand Gefallen aneinander. Ende 1763 siedelte der Pater von Ornex definitiv nach Ferney über und wurde im Schlosse Voltaires Hausgenosse.

Im Februar 1764 schreibt Voltaire an einen Freund: „Ich vergaß Ihnen zu melden, daß wir hier einen Jesuiten haben, der uns die Messe liest. Er ist eine Art Jude, den ich aus der babylonischen Wanderung aufgenommen. Er ist nicht im geringsten lästig, spielt sehr gut Schach, liest die Messe perfekt — kurz, er ist ein Jesuite, mit dem ein Philosoph fertig werden könnte." Die Messe war freilich Nebensache, das Schach gab den Ausschlag. Es war das einzige Spiel, das Voltaire liebte, wie sein Sekretär Wagnière angibt.

Mit seinen Ordensbrüdern war der schachspielende Pater durch seine Übersiedlung nach Ferney zerfallen; sie verschlossen dem Ex-Jesuiten ihre Thür. Voltaire stellt sich als in seiner Hausehre verletzt.

„Mein Ex-Jesuite," schreibt er Ende 1766 nach Besançon, „ist mit den burgundischen Jesuiten zerfallen, obschon er sehr gerne Wein trinkt. Ni le révérend père provincial ni le révérend père recteur, ni le révérend père préfét, enfin aucun ex-révérend cuistre — hat meinen Hofprediger vorgelassen. Da die Jesuiten immer die Wahrheit sagen, so möchte ich wissen, ob sie ihm den Willkomm verweigert haben, weil er bei mir die Messe liest . . ."

Indessen hatte der Orden so unrecht nicht. Der

Hofprediger von Ferney lebte als schlechter Christ in unchristlicher Umgebung. Er war ein armer Teufel, der das Lied dessen sang, dessen Brod er aß. Man hat einen gefährlichen Heuchler in ihm sehen wollen, der in geheimer Mission an der Seite des Patriarchen von Ferney lebte, um den alten Mann unterzukriegen. Es ist uns das von Leuten versichert worden, die den Pater Adam entweder nie gesehen, wie D'Alembert, oder von solchen, die ihm persönlich grollten, weil er als Faktotum des Schlosses Neid und Befürchtungen einflößte, wie z. B. von der edlen Nichte des Schloßherrn. Wir haben keine Veranlassung, D'Alembert oder Madame Denis mehr zu glauben als Voltaire selbst, der in dem Pater einen vielleicht nicht ganz aufrichtigen Spötter, aber jedenfalls einen harmlosen Sohn der Kirche erblickte, den die Liebe zum behaglichen Leben in Ferney gute Miene zum bösen Spiel machen ließ. Adam war für Voltaire eine gar bequeme Zielscheibe des Spottes; er war zu gutmütig, zu feige oder zu dumm, um unbequem zu werden.

Offensiv war er höchstens gegen die, welche mit ihm Voltaires Umgang teilten, namentlich gegen die Sekretäre. Einen derselben, Simon Bigex, der 1763 bei Voltaire eingetreten war, vertrieb er sogar aus dem Dienst. Er beschuldigte ihn, nächtlicherweile Früchte aus einem Garten gestohlen zu haben. Es entstand ein Prozeß, über dessen Ausgang wir nichts wissen. Bigex, der eine gute Feder führte, schrieb ein Pamphlet gegen Adam, dessen vollen Namen Antonius Adam er anagrammatisch zu ad omnia natus machte — einer nicht unzutreffenden Bezeichnung für den exjesuitischen Maître Jacques. In-

dessen mußte Bigex weichen, Adam blieb; denn der Schach-spieler und Prügeljunge war schwerer zu ersetzen als der Sekretär.

Der Winter 1768—69 scheint in Ferney gar streng gewesen zu sein. Pater Adam fror mehr als je an seinen kahlen Schädel. Voltaire konnte die Leiden des Besten nicht länger mit ansehen. Er setzte sich hin und schrieb an den Kardinal Bernis:

„Ich bitte um Ihre Fürsprache beim Papst in einer kleinen Gunst, die er mir gewähren mag. Sie wird weder seine Heiligkeit, noch Eure Herrlichkeit, noch auch mich etwas kosten. Es handelt sich nur um die Erlaubnis, eine Perücke tragen zu dürfen. Nicht für mein eigenes altes, verbranntes Gehirn bitte ich um diese Gnade; es geschieht für einen anderen Alten (einen früheren so-genannten Jesuiten, wenn Sie nichts dagegen haben), der mir als Hofprediger dient. — Mein Hofprediger ist ein Lothringer, in Burgund aufgewachsen und nicht an das sibirische Klima von Ferney gewöhnt. Er ist kränklich und leidet an heftigem Rheuma. Er wird aus vollem Herzen für Eure Herrlichkeit zu Gott beten, wenn Sie die Gnade haben wollen, die Autorität des Stellvertreters Jesu Christi dazu zu verwenden, dieses armen Teufels Schädel zu bedecken. Mit meinem Bischof von Annecy stehe ich schlecht; deshalb bedarf ich der Fülle der apostolischen Herrschaftsgewalt, um das Haupt dessen zu be-decken, der mir die Messe liest. Ich werde Ihnen sehr verpflichtet sein, wenn Sie mir möglichst bald ein Perücken-breve senden.“ (12. Juni 1769.)

Der Fall war nicht leicht, denn die Perücke war von

jeher ein Toilettenstück der Eitelkeit und Weltlust gewesen. Schon die alten Griechen und Römer — könnte man hier eine ergötzliche Digression beginnen. Tertullian hat in edlem Unwillen gegen den Schmuck fremder Haare gedonnert, deren ursprüngliche rechtmäßige Besitzer ja vielleicht schon den Höllenstrafen verfallen seien. Konnte es die Kirche zugeben, daß die Hände ihres Priesters sich segnend auf unächte Haare legten? Daß der Priester selbst in falschem Schmucke das Wort der Wahrheit verkündigte? Nein; aber leider fragte der Laie nicht um ihre Zustimmung und konnte der galante Abbé sich der Mode nicht entziehen. Die Synoden im 18. Jahrhundert beschränkten sich darauf, das Tragen der Perücke dem Geistlichen während der gottesdienstlichen Verrichtungen zu untersagen. Dieses Verbot wurde mit äußerster Strenge aufrecht erhalten.

Es war für Voltaire verlockend genug, einen Angriff auf eine so streng eingehaltene Vorschrift zu machen. Der kahle, frierende Pater Adam war ein willkommener Vorwand. Der zu erwartende Sieg mußte um so glorioser sein, als einst ein der Akademie angehörender Abbé nur mit Mühe die Erlaubnis ausgewirkt hatte, mit einer sehr bescheidenen Perücke die Messe lesen zu dürfen.

Indessen winkte erst kein Erfolg. Die Antwort von Rom schien ausbleiben zu wollen. „Ich bin ein Pechvogel," schreibt er am 31. Juli an einen Freund; „ich hatte mit dem Papst eine kleine Unterhandlung begonnen in Sachen einer Perücke und ich sehe, daß ich nichts erreichen werde." Aber er hielt Rom für härter als es war. Drei Wochen später kommt ein Brief vom Kar-

dinal Bernis: Der Papst will nicht, daß der würdige Hofprediger von Ferney sich einen Schnupfen hole, die Perücke soll ihm gewährt sein. Voltaire ist außer sich vor Freude. Die Verse sitzen ihm jederzeit leicht; er kann sie auch jetzt nicht zurückhalten:

Par pitié pour l'âge caduque
D'un de mes sacrés estafiers,
Vous abritez sa vieille nuque:
Quand on est couvert de lauriers,
On peut donner une peruque.
Prêtez-moi quelque rime en-ūque
Pour orner mes vers familiers.
Nous n'avons que celle d'eunuque —
Ce mot me conviendrait assez,
Mais ce mot est une sottise
Et les beaux princes de l'Eglise,
Pourraient s'en tenir offensés.

Der Enthusiasmus war indessen nicht von langer Dauer. Als Voltaire das päpstliche Breve sich etwas genauer angesehen, da wurde ihm klar, daß es nicht eine eigentliche Ermächtigung zum Tragen der Perücke enthielt, sondern, daß es ihn zur Erlangung derselben in letzter Linie an den Bischof von Annecy wies. „Der Bischof ist aber (Brief an Bernis vom 3. August 1769) der Todfeind aller Perücken. Er wird mir's rund abschlagen. Das würde einen Prozeß absetzen und dieser Prozeß würde Aufsehen erregen und lächerlich werden. Ein Jesuite und ich — das wäre ein willkommenes Thema für Epigrammatisten und Zeitungsschreiber." Der Kardinal weiß in seinem nächsten Briefe keinen Rat, als den, es mit dem Bischof zu versuchen. Der werde wohl nicht strenger sein als der Papst.

Wir wissen nicht, wozu Voltaire sich am Ende entschlossen hat. Schwerlich hat er sich an den verhaßten Bischof gewendet.

Mit Ausnahme dieses besonderen Falles tritt indessen in der Person des Hausgenossen Adam der Hofprediger durchaus hinter dem Schachspieler zurück. In diesem Sinne sprechen auch alle zeitgenössischen Berichte von ihm. Der erste Biograph Voltaires behauptet, daß der Jesuite seine Überlegenheit im Spiele trefflich zu verbergen verstanden habe; daß er rücksichtsvoll genug gewesen sei, seine Partien zu verlieren. Das mag nicht unwahrscheinlich klingen von einem Menschen, der in viel wichtigeren und ernsteren Dingen eine hungrige Selbstverleugnung an den Tag legt. Indessen widersprechen dieser Überlieferung zunächst Voltaires eigne Worte:

„Pater Adam, qui est une bête, gewinnt mir erbarmungslos alle Partien ab; im Schachspiel ist er für mich wirklich der Erste aller Menschen . . .“

Es widerspricht ihr auch der Bericht eines Augenzeugen, des Literarhistorikers La Harpe: „Ich habe die Beiden ein Jahr lang jeden Tag spielen sehen. Pater Adam war nicht nur nicht gefällig, sondern er spielte sogar sehr oft mit recht schlechter Laune, namentlich wenn er etwa verlor, was er nie absichtlich tat. Umgekehrt habe ich Voltaire nie beim Spiele ärgerlich gesehen. Er war vielmehr stets außerordentlich fröhlich und eine seiner gewöhnlichen Listen war es, Einem Geschichtchen zu erzählen, um die Aufmerksamkeit vom Spiel abzulenken, wenn es schlecht stand.“

Indessen ist es bei Voltaires Reizbarkeit doch nicht

unwahrscheinlich, daß die schlechte Laune auch gelegentlich auf seiner Seite sich einstellte. Der Brief Galianis, der davon erzählt, ist zwar wohl nicht echt; der Sache nach aber mag der Bericht, den er enthält, wohl glaublich erscheinen. Es kam darnach bis zum Durcheinanderwerfen der Figuren, bis zum Auseinandergehen unter heftigen Worten. Adam flüchtete sich vor dem Zorne seines Herrn. Der hinwiederum vergaß bald seinen Ärger; es reute ihn, heftig und verletzend gewesen zu sein; er suchte den Pater, um eine Friedenspartie mit ihm zu machen, und die Zimmer des Schlosses durchschreitend, rief der Kapuziner den Jesuiten, der Herr den Knecht, mit bekümmertem Tone:

„Adam, ubi es? Adam, wo bist Du?"

Bis 1776 dauerte die Spielfreundschaft. In diesem Jahre mußte der Pater das Schloß verlassen; er war so mürrisch und unverträglich geworden, daß Voltaire die beständigen Streitigkeiten und Eifersüchteleien, zu denen des Alten Betragen Veranlassung gab, satt bekommen hatte. Die Trennung geschah nicht im Frieden. Voltaire strich den scheidenden Hofprediger aus seinem Testamente, doch ließ er ihm gelegentlich noch Geld zukommen, da der Pater in seiner Zurückgezogenheit nur eine Rente von 900 Livres genoß.

So war dem Rufe: Adam ubi es? die Vertreibung aus dem Garten Eden gefolgt. —

Dreizehn Jahre haben die beiden sonderbaren Heiligen zusammen ihr Schach gespielt, der Eine ein Kapuziner, der Andere ein Jesuite und in ihrem Verkehr hat sich die Prophezeiung des Abbé Saint-Pierre erfüllt:

Un jour viendra que les capucins auront plus d'esprit que les jésuites.

1883.

Denis Diderot.

I.

Die Geschichte Frankreichs im achtzehnten Jahrhundert ist arm an äußeren, in die Augen fallenden Ereignissen. Man findet bis zur Revolution keine hervorragende staatsmännische Tat, kein politisches Geschehen von besonderer Bedeutung. Um so ereignisreicher ist die Geschichte der Geister in dieser Zeit. Der Gang der geistigen Entwicklung ist ein bewegter, voller Peripetien und insofern ist die Bezeichnung dieses Jahrhunderts als des siècle philosophique wohl berechtigt.

Unter den Zügen, der literarischen Physiognomie des siebzehnten Jahrhunderts einen von der des achtzehnten so verschiedenen Ausdruck geben, überrascht den Beschauer vor allen der, der durch ein berühmtes Wort La Bruyère's (1688) charakterisiert wird: „Ein Autor, der von Geburt Christ und Franzose ist, sieht sich gegenwärtig auf das Gebiet der Satire beschränkt: die großen Fragen der Menschheit zu behandeln, ist ihm verwehrt; er berührt sie bisweilen, wendet sich aber dann von ihnen ab und kleinen Dingen zu, denen er durch den Reiz seiner Talente und

durch seine stilistische Kunst Bedeutung zu verleihen versteht."

Diese Beschränkung kennt das achtzehnte Jahrhundert nicht mehr. Gierig wirft es sich gerade auf diese einst verbotenen grands sujets, und keine Frage ist ihm zu hoch oder zu schwierig, um eine Lösung, ernst oder leichtfertig, zu versuchen. Hatte im siebzehnten Jahrhundert der Zwang der Autorität geherrscht, so schwelgt das achtzehnte geradezu in der Kühnheit, mit allen großen Fragen des Daseins sich öffentlich zu beschäftigen. Die Literatur des siebzehnten Jahrhunderts ist eine so zu sagen akademische, quæ multum humani a se alienum putat; die des achtzehnten ist wirklich human: alles menschliche beschäftigt, ergreift, erregt sie. Nicht losgelöst von den großen Fragen des Daseins, sondern aufs engste mit ihnen verbunden zeigt sie sich.

Und hier ist vor allem der Einfluß Englands zu erkennen. Im siebzehnten Jahrhundert war in der französischen Literatur das Beispiel der südlichen, romanischen Nationen maßgebend: Spaniens und Italiens. Im achtzehnten fällt dieses Beispiel dahin: Spaniens literarische Exportfähigkeit erstirbt; Italien fängt vielmehr an, Frankreichs Klassizismus nachzuahmen. In dem Maße, in welchem so das Eindringen südlicher Ideen zurückgeht, ergießt sich aus dem Norden ein Strom neuer Gedanken über Frankreich: aus England. England erfreute sich zu der Zeit, da La Bruyère den Geist der Unfreiheit des französischen Schrifttums beklagte, einer freien Literatur. Zwei Revolutionen hatten in dem Lande die Bahn für den menschlichen Gedanken frei gemacht. In England

nimmt die französische Aufklärungsliteratur ihren Ausgang: dort werden St-Evremond, Voltaire, Montesquieu gebildet.

So fruchtbaren Boden fanden die aus England importierten Ideen der freien Forschung in Frankreich, so mächtig entwickelten sie sich, daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine Rückströmung beginnt und die französischen Ideen anfangen, ganz Europa, auch England selbst, zu beherrschen.

In Mitten dieser geistigen Wandelung bestand in Frankreich unverändert die alte Staatseinrichtung fort, die nun immer drückender und unverständlicher wurde. Während die Aufklärungsliteratur in England auf die politischen Revolutionen des Landes folgte, fand sie in Frankreich ein politisch unmündiges Land, dessen öffentliches Leben völlig überwuchert und erstickt war von dem üppigen Geranke der parasitischen mittelalterlichen Staatseinrichtung des ancien régime. Hier gab es keine regelmäßigen politischen Institutionen; es gab nur einen Hof und zwei privilegierte Klassen: Adel und Geistlichkeit, die das Land in selbstherrliche Verwaltung genommen und seine aufs Äußerste ausgebeuteten Hilfsquellen in den Dienst ihres verschwenderischen Wohllebens gestellt hatten und dafür als staatserhaltende Mächte sich verehren ließen. Etwa 300000 Privilegirte lebten von der Arbeit von 22 Millionen Untertanen, denen jegliche Vertretung in den öffentlichen Angelegenheiten des Landes fehlte. Die Vertretung dieser Unprivilegierten übernahm nun die Literatur, die auf diese Weise zu einer eigentlichen Institution im Staate wurde. Neben Hof, Adel

und Geistlichkeit trat das Parlament der Literaten, und die Kühnheit, mit welcher hier Pläne für eine Neugestaltung des öffentlichen Lebens entworfen wurden, war umso größer, als diesen literarischen Parlamentariern alle praktische Erfahrung und alle Möglichkeit, mäßigende Experimente vorzunehmen, fehlte. Das Wort von der durch keine Sachkenntnis getrübten Unbefangenheit findet hier seine Anwendung. —

Die Weltanschauung des siebzehnten Jahrhunderts ist beherrscht vom christlichen Dogma und der geschichtlichen Tradition. Die Führer seiner Literatur sind Theologen, Philologen, Historiker: Bossuet, Boileau, Racine 2c. Die Weltanschauung des achtzehnten Jahrhunderts beruht auf der naturwissenschaftlichen Erkenntnis. Die Führer sind Physiker (wie die damalige Zeit sagt): Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau. Von allen diesen Männern sind uns, wenn nicht sehr bedeutende, so doch emsig betriebene und für jene Zeit überraschungsvolle naturwissenschaftliche Arbeiten erhalten.

Der Philosoph, der das gebildete Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts beherrscht, ist Descartes. Gewiß hat die kartesianische Weltanschauung auch naturwissenschaftliche Grundlagen und verlangt sie die Freiheit des philosophischen Denkens. Aber jene Grundlagen sind fragmentarisch, ein dünnes, schwaches Gerüst, und jene Denkfreiheit ist in der Praxis beherrscht vom christlichen Dogma und vom historischen Recht. Descartes hat vom echt naturwissenschaftlichen, auf dem Experimente beruhenden Wissen nicht hoch gedacht. Nicht in den Tatsachen der Erfahrung sucht er die vornehmste Quelle menschlicher

Erkenntnis, sondern in der Spekulation. Sein Schüler Malebranche sagt es geradezu: Pour atteindre à la vérité, il suffit de se rendre attentif aux idées claires que chacun trouve en lui-même. Von einigen sogenannten klaren Grundideen ausgehend, wird durch eine Reihe von Schlußfolgerungen die endgültige Erkenntnis gesucht. Man macht Konstruktionen, wie sie mit Hilfe einer Reihe von einfachen Beweissätzen der Geometer macht, der, ohne ein einziges wirkliches Experiment, rein durch Schlußfolgerungen die Eigenschaften eines Kegels deduziert. So will der Kartesianismus die Eigenschaften des Universums deduzieren: il a l'esprit géométrique, sagt Taine. Er glaubte an die Allmacht der menschlichen Vernunft und schätzt das Experiment gering.

Um ein Philosoph im Sinne des Kartesianismus zu sein, bedarf es also nicht eigentlicher Fachkenntnisse, sondern nur einer gewissen Lebenserfahrung und gesunden Menschenverstandes. Diese Philosophie ist somit wie geschaffen, die Lehre weiter Kreise der französischen Gesellschaft zu werden. Was Wunder, wenn unter ihren Vertretern sich namentlich auch Frauen finden, und daß sich damit für die philosophische Darstellung auch das Erfordernis künstlerischer Form, klassischer Rhetorik einstellte. Denn, was über breite Schichten der Menschheit, wenigstens in romanischen Ländern, herrschen will, muß die Kunst des Wortes verstehen. Der Philosoph muß auch Schöngeist sein.

Nun kommt mit dem achtzehnten Jahrhundert jener mächtige Aufschwung der naturwissenschaftlichen Forschung, in dessen Zentrum die Entdeckung des Gravitationsgesetzes

durch Newton steht. Damit wird diese kartesianische Modephilosophie in ihren Grundlagen erschüttert. An Stelle der Geringschätzung der Erfahrungstatsachen tritt die Einsicht in die Notwendigkeit des Experimentes, die Vorliebe für dasselbe. An Stelle des Respekts vor dem Dogma und der Tradition tritt eine gründliche Verachtung aller Überlieferung, eine systematische Geringschätzung alles historisch Gewordenen. Aber es bleibt der Glaube an die Allmacht der menschlichen Vernunft. Dieses Erbe des Kartesianismus tritt die neue Philosophie an. Die Vorliebe für das Generalisieren, für rasche Schlußfolgerungen — l'esprit géométrique — bleibt und damit auch die Sorge für die Kunst der Darstellung, das schöngeistige Element. Man kann also sagen: Die Basis der neuen Weltanschauung ist das naturwissenschaftliche Experiment und auf dieser Basis ist mit dem esprit géométrique des Kartesianismus, rasch und eilfertig, ein Gebäude schwindelnder Hypothesen errichtet worden, im Vertrauen auf die Allmacht der menschlichen Vernunft.

Man bedenke nun wohl, in welch neue Beleuchtung das menschliche Leben und sein irdischer Schauplatz durch diese Betrachtungsweise gerückt wurde.

Nach der bisherigen Anschauung standen Erde und Mensch im Zentrum der ganzen Schöpfung, dort, wohin eben die Lehre des Christentums sie gestellt hatte. Die Erde war die im Mittelpunkt des Weltalls liegende Schaubühne, auf welcher das Drama des Sündenfalls und der Erlösung sich abspielt. Sonne, Mond und Sterne sind die Lichter, welche diese irdische Schaubühne des Heilsdramas erleuchten. Alles was ist und geschieht, hat

seinen Grund im Menschen und seinem Schicksal, das ihn zum ewigen Heil oder zur Verdammnis führen wird. Und steht die Erde im Zentrum des Weltalls, so steht die Kirche im Zentrum der irdischen Institutionen; die Geschichte der Menschheit ist identisch mit einer Geschichte der Kirche — in diesem Sinne schreibt Bossuet seine Weltgeschichte.

Und nun lehrt die Naturwissenschaft, daß diese unsere Erde nur eine der vielen tausend Welten ist, die alle nach denselben Gesetzen im Raume kreisen — damit ist diese angeblich privilegirte Bühne des Heilsgedankens hinausgestoßen in den unendlichen Raum, wo sie, ein ganz bescheidenes Gebilde, Tausenden von andern koordiniert, Tausenden subordiniert, ihre vorgeschriebenen Wege wandelt. In der Unendlichkeit des Kosmos verliert sich dieses Sandkorn, von dem man bisher annahm, das das ganze Universum nur dazu da sei, um es zu bescheinen. So lehrt die neue Wissenschaft den Menschen, sein Dasein vom Standpunkt des unendlich Großen aus mit Resignation betrachten und Voltaire läßt in seinen philosophischen Romanen es sich angelegen sein, dem Leser zum Bewußtsein zu bringen, wie grotesk es sich ausnimmt, wenn angesichts des Universums der Erdenbewohner an eine privilegirte Stellung glaubt.

Welche Gefahr diese Lehre für die christliche Rechtgläubigkeit barg, liegt auf der Hand. Und noch zersetzender wirkte das wissenschaftliche Studium der organischen Natur. Ihm erschien der Mensch als ein Organismus, der sich in seinem Bau von den übrigen tierischen Gebilden nicht unterscheidet; als ein Naturgeschöpf, dessen

Organe zum Teil feiner entwickelt sind, als die des Tieres, zum Teil aber auch inferior erscheinen; ein Geschöpf, dessen Abhängigkeit von der Natur durch immer neue Forschungen in solchem Maße nachgewiesen wurde, daß seine geistigen Funktionen den innigsten Zusammenhang mit den Organen seines Leibes aufwiesen, und man so versucht war, Prozesse die bisher als rein geistiger Art gegolten hatten, als die natürliche Folge natürlicher Kräfte zu erklären. Und dieser von der neuen Naturwissenschaft auf seine Geheimnisse hin zergliederte, in seine tierischen Bestandteile zerlegte menschliche Organismus sollte noch ferner als der Herr der ihn umgebenden Natur gelten können, als welchen die Tradition ihn auffaßte? Er sollte ein Staat für sich im Staate der Natur sein? Dieses „fünf Fuß hohe Tier", wie Voltaire sagt, sollte im Ernste außerhalb der Gesetze der übrigen Schöpfung stehen? Die Naturbedingtheit des Menschen, die tausend Fesseln, welche den Menschen an die Natur ketten, das ist recht eigentlich der Text, über den in der église philosophique gepredigt wird. Rückkehr zur Natur ist das Losungswort der wissenschaftlichen Forschung und der poetischen Schilderung. Der Naturenthusiasmus des Dichters ist im achtzehnten Jahrhundert eine Erscheinung derselben Geistesrichtung, wie die philosophische Lehre des Materialismus (des Monismus) und wie nationalökonomische Theorie der Physiokraten.

So erschütterte die Naturerkenntnis den Glauben an die zentrale Stellung des Menschen, welche die Grundlage des christlichen Dogmas bildet und koordinierte

diesen „eingebildeten Herrscher“ den übrigen Organismen, welche das All bevölkern. Die Lehre vom Menschen, seiner Geschichte und seiner Bestimmung wird den Theologen entwunden und in die Hände der Naturforscher gelegt. Die bisherige Entwicklung der Kultur erscheint als eine Irrung, die auf einem großen Mißverständnis der Stellung und Bedeutung des animal de cinq pieds de hauteur beruhte.

Die Kulturgeschichte des Menschen ist die Geschichte seiner die Natur vergewaltigenden Irrtümer, sagen die neuen Weisen. Jetzt wird die „Herrschaft der natürlichen Vernunft“ und damit eine neue Epoche des Menschheitslebens beginnen! Nieder mit dem Respekt vor all dem alten Aberglauben! rufen sie, vor all den Einrichtungen, die uns umgeben und die auf dem Boden dieses Aberglaubens erwachsen sind! Das ist der Schluß, zu dem sie gelangen.

Es ist natürlich, daß sie in ihren Schriften versuchen werden, an Stelle der zu zerstörenden neue Einrichtungen zu konstruieren, Pläne zu entwerfen, bei deren Ausarbeitung sie sich nicht um die „unnatürliche“ geschichtliche Tradition kümmern, sondern, auf der neuen Erkenntnis vom natürlichen Menschen fußend, rein „vernunftgemäß“ zu operieren behaupten.

So bedingslos ist ihr Vertrauen in die natürliche Vernunft, daß sie nicht nur vermeinen, mit ihrer Hilfe die staatliche und gesellschaftliche Wahrheit ohne weiteres erschließen zu können, sondern daß sie auch glauben, den Menschen von heute auf morgen zur Verwirklichung dieser Vernunftträume führen zu können. So sehr

vertrauen sie auf die Macht des „vernünftigen Wortes“, auf die Vernunftpredigt, daß sie vermeinen, es bedürfe nur dieser Predigt, um den tausendjährigen Irrtum zu zerstören und die Menschen aus den geschichtlich gewordenen Zuständen in einen Idealstaat und in eine Idealgesellschaft überzuführen. Wie an die Macht der eigenen Vernunft, so glauben sie an die Macht der Vernunft in der großen Menge der Menschen. Sie glauben nicht nur an die Bereitwilligkeit dieser Menschen, ihnen zu folgen, sondern auch an ihre Fähigkeit, dies zu tun.

Wir, die wir hundert Jahre später leben und den Verlauf der Dinge über die Revolution hinaus kennen, wissen, daß sich diese Vernunftenthusiasten in einem schweren Irrtum befunden haben, indem sie die Tradition so gering schätzten. Wie Bleigewicht hängt sich eben das historisch Gewordene an den tatsächlichen Gang der menschlichen Entwicklung, die dem raschen Fluge der Philosophen nicht so rasch zu folgen vermag.

Wenn diese Philosophen, erfüllt von der neuen Lehre, den Menschen als ein animal raisonnable definiert haben und, von diesem Axiom der allmächtigen Vernünftigkeit des Menschen ausgehend, ihre Konstruktionen vorgenommen haben, wie der Geometer die seinen vornimmt, so hat uns seither die Geschichte gelehrt, daß in den Köpfen der Menschen eben leider nicht die Vernunft herrscht, sondern das historische Vorurteil — das, was an geschichtlich krystallisirten Vorstellungen von einer Generation der anderen überliefert wird. Und indem die Aufklärer in ihrer Rechnung dieses Vorurteil nicht aufnahmen, vernachlässigten sie einen Faktor, dessen

Größe sich ermessen läßt an der Mächtigkeit des Rückschlags, der auf die Revolution folgte.

Indem das siècle philosophique solchergestalt nicht mit dem wirklichen Menschen der Geschichte, sondern mit einem natürlichen Idealmenschen rechnete, setzte es sich zu dem von ihm selbst so gepriesenen naturwissenschaftlichen Denken, das sich besonnen an der Hand der Erfahrungstatsachen bewegt, in Widerspruch. Seine Spekulationen verraten Mangel an Kenntnis des wirklichen Menschen. Es paart sich zu viel esprit géométrique mit seiner naturwissenschaftlichen Erkenntnis.

Unter der Führung von Männern wie Fontenelle Maupertuis, Diderot, Rousseau fängt die gebildete Gesellschaft an, in Naturwissenschaften zu dilettieren. Alles, auch die Damen, treibt „Physik.“ Die neue Philosophie wird, wie einst der Kartesianismus, eine Salonphilosophie und der Philosoph bleibt, wie vormals, ein Schöngeist. Wie Fontenelle kosmologische Gespräche mit einer schönen Marquise veröffentlicht, so schreibt Diderot „eine philosophische Unterhaltung mit der Marschallin de Broglie“, in welcher er seine schöne Partnerin zu der schmeichelhaften Einsicht bringt, daß sie eine ausgezeichnete Philosophin sei.

Die Spottlust und die Sinnlichkeit der Gesellschaft des ancien régime durchdringt auch die philosophische Spekulation: Voltaire, Montesquieu, Diderot und Rousseau mischen starkes Gewürz in die Gerichte der neuen Weisheit, die sie dem hungrigen Publikum vorsetzen.

Der konsequenteste, rückhaltloseste und umfassendste Vertreter der neuen Denkweise ist zweifellos Diderot. Ihm gegenüber erscheint Voltaire schon den Zeitgenossen

als ein Zurückgebliebener, während Rousseau bereits den beginnenden Rückschlag bezeichnet.

II.

Denis Diderot ist ein Kind der Champagne. Er wurde am 6. Oktober 1713 zu Langres geboren, d'une bonne race, wie er uns versichert. Der Vater, ein Messerschmied, gehörte dem wohlhabenden Kleinbürgertum an. Wenn er den Sohn ins Gymnasium schickte, erst zu Langres, dann zu Paris, so geschah dies in der Absicht, ihn Geistlicher werden zu lassen. Aber die Tonsur des Zwölfjährigen hielt nicht vor. Nach Absolvierung der Schule trat der Jüngling bei einem Pariser Advokaten in die Lehre. Doch beschäftigte er sich mehr mit literarischen Allotrien als mit Juristerei. Der ernste Vater entzog ihm seine Unterstützung und so ward Denis ein Bohème: ein mittelloser, mit der Sorge ums tägliche Brot kämpfender Literat und Privatgelehrter. Er schlug sich durch, schlecht und recht, wenn man so sagen darf angesichts seiner Kniffe und Eulenspiegeleien, welche die Not nur zur Not entschuldigt. Durch eine frühe und etwas unüberlegte Heirat verbesserte er seine ökonomische Lage nicht.

Sprachgewandt, verdingt er sich als Übersetzer. Die Übertragung eines englischen medizinischen Wörterbuchs war eine gute Vorbereitung für seine Arbeit als Redaktor der Encyclopédie. Wenn er sich 1745 in der Vorrede zur Übersetzung Shaftesburys (Essai sur le mérite et la vertu) als Offenbarungsgläubigen bekennt, so mag dies mehr vorsichtig als aufrichtig gesprochen sein. Seine wirkliche

Überzeugung in dieser Zeit sprechen wohl die berühmten Pensées philosophiques (1746) aus, in welchen er die Naturreligion, den Deismus, gegen die Dogmen der Kirche und die Verneinung der Atheisten zugleich verteidigt: es ist die Sprache Voltaires und der englischen Deisten. Unter diesen Aussprüchen „nach berühmten Mustern" ist charakteristisch der XXII:

„Ich unterscheide drei Klassen von Atheisten. Erstens solche, die uns schlankweg erklären, daß es keinen Gott gibt und die auch so denken; das sind die wahren Atheisten. Eine große Zahl weiß nicht recht, was sie eigentlich von der Existenz Gottes halten sollen; diese würden die Frage am liebsten durch Ausraten: Gerade oder Ungerade? entscheiden: das sind die skeptischen Atheisten. Viel größer ist die Zahl derer, die wünschen, es möge keinen Gott geben und die so leben, als glaubten sie dies auch: das sind die Prahlhänse der Partei. Ich verabscheue die Prahlhänse — sie sind falsch; ich beklage die wahren Atheisten — für sie scheint mir aller Trost verloren und ich bete zu Gott für die Skeptiker — es fehlt ihnen an Erleuchtung."

Der Brief über die Blinden (1749) enthält eine Studie über die Psychologie und Moral blindgeborener Menschen, wobei Diderot die Lehre eines blinden englischen Gelehrten vorträgt, der von seinem Standpunkte aus die teleologische Weltanschauung angefochten und die Existenz Gottes geleugnet habe. An Stelle der Teleologie setzte dieser Engländer eine noch etwas rohe Entwicklungstheorie, nach welcher die heute lebenden, trefflich organisierten Geschöpfe sich aus früheren, unvollkommen gebildeten allmählich entwickelt hätten und das ganze Weltall in einer fortwährenden Schöpfungsagitation, vermöge der Bewegung der Atome, begriffen sei. Bei dieser materialistischen

Auffassung des Werdens sei der Gottesbegriff überflüssig, ja eine störende Hypothese. Diderot erklärt in einem Briefe an Voltaire, diese Lehre sei nicht die seine. Er glaube vielmehr an Gott, doch messe er diesem Glauben keine besonders fördernde Eigenschaft bei, und er fügt hinzu, daß er viel mit Atheisten verkehre, welche treffliche Menschen seien. — Mag er hier die Wahrheit sagen mit seinem Gottesglauben oder nicht — so viel ist sicher, daß er ein sehr lauer Deist geworden ist.

Der 1751 folgende Brief über die Taubstummen ist nicht, wie man erwarten könnte, eine dem Briefe über die Blinden analoge Untersuchung, sondern eine ästhetische Betrachtung über die Sprache der Taubstummen im Anschluß an Batteux' Kunstlehre. Die Abhandlung verbreitet sich aber über gar viele Dinge; sie ist sprunghaft und deshalb oft dunkel in ihrer Gedankenfolge, doch anregend und ideenreich. Sie spricht von der Harmonie des Stils, den Geheimnissen der poetischen Diktion (wobei Diderot wohl als der erste unter seinen Landsleuten, die Fähigkeit zeigt, Homer zu genießen), von der Bedeutung der Geberdensprache (namentlich im dramatischen Vortrag), und insbesondere lehrt sie, im Gegensatz zu Batteux, daß die verschiedenen Künste verschiedene Prinzipien hätten, sodaß z. B. der Handlungsaugenblick (le beau moment), den der Maler in seiner Darstellung fixiere, nicht der selbe zu sein brauche, den der Dichter zu wählen habe. Diderot wünscht, daß un écrivain instruit et délicat die nähere Untersuchung dieser Frage unternehme: Lessing hat bekanntlich im Laokoon (1766) diesen Wunsch erfüllt, nachdem er schon 1751 Diderots Brief

über die Taubstummen ausführlich und sehr anerkennend rezensiert hatte.

Doch kehren wir zu Diderots aufklärerischen Schriften zurück. Seit 1746 schon arbeitete er an der Encyclopédie, von der zur Zeit dieses Briefes bereits zwei Bände erschienen waren. Als Wegleitung für seine Mitarbeiter an dem großen Werke veröffentlichte er 1754 seine Pensées sur l'interprétation de la nature.

Er beginnt damit, darüber zu klagen, daß man zu wenig beobachte und zu wenig experimentiere. Man verfahre zu sehr nach Art der Metaphysiker und der Mathematiker, während doch la physique expérimentale est la base de nos véritables connaissances. Der wahre Reichtum des Philosophen seien die exakt beobachteten Tatsachen. So sind diese Pensées ein Manifest naturwissenschaftlicher Forschung in schroffem Gegensatze zum Kartesianismus, und es ist ganz im Stile dieser Salonphilosophie, wenn Diderot dabei die reichen Salonhelden auffordert, zu den noblen Passionen, mit denen sie sich ruinierten, auch noch die kostspielige, aber wenigstens nützliche Passion des Experimentierens zu fügen. An einer Reihe von Beispielen zeigt er, wie man einfache Beobachtungen durch Experimente nachprüfen solle und legt in diesen Skizzen großen Scharfsinn und vielseitige Kenntnis an den Tag. Daran schließt er eine Ermahnung zu rückhaltloser Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit in allen diesen Untersuchungen: eine Lehre der Gewissenhaftigkeit und wissenschaftlichen Selbstlosigkeit, die uns mit Achtung erfüllt.

Für die Lehre von den sogenannten Endzwecken der

Schöpfung hat er nur Geringschätzung. Nicht nach dem Warum? sondern bloß nach dem Wie? soll der Forscher fragen. Es sei eben so irreführend wie anmaßend, von den Zwecken der Schöpfung zu sprechen; das heiße, Gott menschliche Gesichtspunkte unterschieben: L'homme fait un mérite à l'Eternel de ses petites vues: et l'Eternel, qui l'entend du haut de son trône et qui connaît son intention, accepte sa louange imbécile et sourit de de sa vanité.

Dieses Wie? zu erklären stellt Diderot zwei Hypothesen auf. Im Anschluß an die pantheistische Naturlehre, die Maupertuis in einer kurz zuvor erschienenen Schrift vorgetragen hatte, entwickelt er eine ähnliche, welche sich kurz also resümieren läßt: Die kleinsten Stoffteilchen (Atome) besitzen Empfindung. Sie sind nicht fühllose, sondern belebte Materie, erfüllt von einem, allerdings niedrigen Leben, das darin besteht, daß jedes Atom die Neigung hat, unter den andern diejenige Stellung zu finden, die seinen Bedürfnissen am besten entspricht. Dieses Streben (inquiétude automate) komme den Atomen ebenso notwendig zu, wie Ausdehnung, Bewegung und Kraft. Auf ihm beruhe die Bildung auch der tierischen Organismen.

Sodann: Angesichts des ewigen Werdens und Vergehens in der Welt (der fermentation générale), von welchem wir Menschen ja nur die kurze Spanne einiger Jahrhunderte übersehen, ist es wahrscheinlich, daß alles, was an Organismen uns umgibt, nur Übergangsformen von untergegangenen zu zukünftigen Arten sind. So ist wohl auch der Mensch einfach das Resultat einer Entwicklung von Millionen von Jahren, während welcher der tierische

Organismus von elementarsten Lebensformen bis zum Gebilde des mit Sprache begabten, Wissenschaft und Kunst pflegenden Menschen sich erhoben habe.

Das ist die moderne Evolutionstheorie, die Diderot so beiläufig in der LVIII. Pensée skizziert!

Ein Gebet schließt die Abhandlung: „O Dieu — je ne sais si tu es, mai je penserai comme si tu voyais dans mon âme; j'agirai comme si j'étais devant toi ... vielleicht bin ich deine Schöpfung, vielleicht bin ich einfach ein organisiertes Stück der ewigen, sensiblen Materie — auf alle Fälle bin ich notwendig so, wie ich bin."

So ist der Gottesglaube in ihm völlig erschüttert. Er ist ein skeptischer Atheist geworden, im Sinne seiner eigenen Definition von 1746, und bei dieser Meinung ist er geblieben. Diderot ist nie dogmatischer Gottesleugner geworden. Mit dem Raisonnement des Naturphilosophen, für dessen System die Annahme eines außerhalb der materiellen Welt stehenden Gottes irrelevant war, liegt die gemütvolle Art des Menschen Diderot im Streit, welchem ein naiver Gottesglaube natürlich war, der oft in enthusiastischen Worten sich ausspricht.

So ist 1754 seine materialistische, monistische Doktrin in ihren Grundlinien fixiert.

Zweifellos ist für die Erklärung des Übergangs des Deisten Diderot (1746) zum Materialismus (1754) der Umstand von hoher Bedeutung, daß 1745—1747 La Mettrie's Histoire de l'âme und L'homme machine erschienen waren. Mit großer Konsequenz verfocht in diesen Büchern ein Arzt mit den Mittel der damaligen Forschung die Lehre von der Einheit von Materie und Geist (Monis-

mus), indem er z. B. auf Grund von gehirnanatomischen Untersuchungen und einer rudimentären Theorie der Gehirnprovinzen (Lokalisierung einzelner psychischer Vorgänge auf bestimmte Teile des Gehirns) die Seele als körperliche Funktion erkärte und seine Leser nachdrücklich und spöttelnd einlud, mit ihm, „aus dem Theaterhimmel des Kirchenglaubens herabzusteigen ins parterre physique" um hier den Menschen als un peu de boue organisée zu erkennen. Freilich spricht Diderot von La Mettrie († 1751) nirgends in Ausdrücken, die vermuten ließen, daß er im Grunde von seiner Schule ist; wie denn überhaupt die ablehnende Stellung, welche die Aufklärer gegen La Mettries Schriften einnahmen, sehr bezeichnend ist. Aus dieser Ablehnung darf nicht ohne weiteres auf grundsätzliche Gegnerschaft geschlossen werden. Es ist vielmehr der Ärgernis erregende Ton La Mettries, seine närrische Prinzipienreiterei und sein durch tolle Extravaganzen geschaffener kompromitterlicher Ruf, der die meisten abhält, sich zu dem verstorbenen Vorgänger zu bekennen und anzuerkennen, daß sie in seiner Schuld stehen.

Während sich Diderots Weltanschauung in dieser Richtung entwickelt, redigiert er unermüdlich die Encyclopédie, von der bis 1757 sieben Bände erscheinen. Außer den durch * gekennzeichneten Beiträgen aus allen Wissensgebieten, die er als Lückenbüßer oft geradezu zu improvisieren hatte, schrieb er 1. alle Artikel über Gewerbe und Technik, mit zahlreichen Tafeln: eine Riesenarbeit, bei welcher er ein wunderbares Talent entfaltete, die kompliziertesten Geräte und Prozesse rasch zu erfassen und klar darzustellen; 2. die Artikel zur Geschichte der Philo-

sophie: Résumés, die noch heute Wert haben und die schon früh zu einer besonderen Publikation zusammengestellt wurden; 3. Artikel über die schönen Künste, über Grammatik, Rhetorik, Poetik, Politik, Logik, Moral Metaphysik — Arbeiten, die recht eigentlich den philosophischen Habitus der Encyclopédie bestimmen, in denen aber wohl zu scheiden ist zwischen dem, was der Verfasser aus Gründen der Klugheit glaubte sagen zu müssen und dem, was seine wirkliche Überzeugung war. In der Encyclopédie macht der Philosoph Diderot Toilette, um vor ein zum Teil feindseliges Publikum zu treten, das mit scharfem Auge nach allfälligen Verstößen gegen den guten Ton der Überlieferung spähte. Deshalb schont er diese Überlieferung an jenen exponierten Stellen des Werkes, wo die Gegner am ehesten eine Ketzerei erwarten mußten und verwies den Kampf gegen sie, nach dem Beispiel Bayle's, in abgelegenere Winkel, auf die dann gelegentlich verwiesen wurde. Dieses System der Verweisungen (renvois) hat wohl zu beachten, wer in der Encyclopédie Diderots Philosophie suchen will. So gibt er unter Ame die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele — unter Naître aber, welcher Artikel durch harmlose grammatische Erörterungen eingeleitet wird, ist die materialistische Doktrin von der Körperlichkeit der Seele dargelegt. —

Über Diderots literarischer Publikation hat ein merkwürdiges Geschick gewaltet. Seine Zeit hat lange nicht alle seine Werke gekannt. Wohl die Hälfte, und darunter die wichtigsten, sind erst nach seinem Tode (1784), zum Teil erst in den letzten Jahrzehnten gedruckt worden. Was er bis 1760 schrieb, das hat er

selbst fast alles veröffentlicht. Von dieser Zeit ab, die zugleich einen Wandel zum bessern in seinen ökonomischen Verhältnissen bedeutet, werden seine Publikationen geradezu selten. Er begnügt sich, seine Arbeiten der handschriftlichen Correspondance littéraire beizulegen, die sein Freund Melchior Grimm damals an ausländische fürstliche Abonnenten versandte. In diesen, dem Auge der zeitgenössischen Öffentlichkeit entzogenen Schriften, in welchen er keine Toilette macht, hat er seine Philosophie rückhaltlos weiter ausgebaut.

Da finden wir seinen Entretien entre Dalembert et Diderot (1769, gedruckt 1830), dessen Gespräch im Rêve de Dalembert in reizvoller Erfindung fortgesetzt wird. Die Lehre von der Sensibilität der Atome wird eingehend dargelegt: in der unorganischen Natur, im Stein z. B., ist diese Sensibilität latent. Aber, meint er, pulverisiert den Stein, mischt ihn mit Humus, laßt ihn faulen und so selbst zu Humus werden, so wird seine Sensibilität tätig; es sprießt aus ihm die Pflanze, von der ich mich nähre: auf diese Weise wird der Stein in organisches Leben umgesetzt. So bereitet Diderot jenes geheimnisvolle Etwas, das wir Lebenskraft nennen, nicht viel Schwierigkeit. Man würde, wenn man seine Worte liest, meinen, es wäre der Wissenschaft bereits gelungen, den Homunculus der Retorte entsteigen zu lassen. Es liegt gewiß viel ernste Überlegung, viel tiefe Auffassung in diesem Gespräche, aber auch viel Sprunghaftes, viel dreistes Behaupten, viel rasches Fertigsein: de la plus haute extravagance et de la philosophie la plus profonde, wie er selbst in einem Briefe sagt, wo er den

Entretien bezeichnet als profond et fou. Manches eröffnet eine für jene Zeit gewiß überraschende Perspektive, so z. B. die Äußerung, daß sowenig zwischen den einzelnen Arten wie zwischen den Naturreichen feste Grenzen bestehen: „Alle Geschöpfe gehen in einander über, also sind auch alle Arten in einem beständigen Fluß. Jedes Tier ist mehr oder weniger Mensch, jedes Mineral mehr oder weniger Pflanze, jede Pflanze mehr oder weniger Tier. Il n'y a rien de précis en nature — les espèces ne sont que des tendances à un terme commun qui leur est propre.“ Der moderne Leser, welcher dergleichen in einer Schrift von 1769 liest, muß, um dem Verfasser gerecht zu werden, bedenken, was schon Roger Bacon einst gesagt hat: Multa enim modo ignorant sapientes quæ vulgus studentium sciet in temporibus futuris, d. h. heute ist manche Erkenntnis Gemeingut der Gebildeten, die vor hundert Jahren noch den Blicken der Gelehrtesten verborgen war.

Noch überraschender ist eine andere Stelle des Rêve de Dalembert: Hätten wir mehr als fünf Sinne, so könnte das leicht ein Unglück für uns sein, denn plus de sens, plus de besoins, sagt der im Traume redende Dalembert. „Gewiß, erwidert der anwesende Arzt (Diderot), les organes produisent les besoins et réciproquement les besoins produisent les organes. Vierzig Jahre vor Lamarck spricht hier Diderot den Satz von der Anpassung des Organismus an die umgebenden Lebensverhältnisse aus, einen Satz, der zu einer der grundlegenden Lehren der modernen Naturwissenschaft geworden ist. Doch spricht er ihn nur so nebenbei aus: ein Gedankenblitz, über=

raschend, blendend; ein hingeworfenes Wort, aus welchem weitere Konsequenzen nicht gezogen werden. Es ist ein Sprung, aber ein glücklicher.

Man sieht, wie diese Philosophie manches kühn antizipiert, divinatorisch ausspricht, was später durch ernste Forschung erwiesen und deshalb auch erst später wirklicher wissenschaftlicher Besitz geworden ist.

„Es gibt kein Sterben, ruft Diderot aus. Entstehen, leben und vergehen heißt bloß: seine Form verändern. Und was bedeutet denn eine Form gegenüber der anderen? Jede hat ihr eigenes Glück und Unglück. Vom Elephanten bis zur Milbe, von der Milbe bis zum sensibeln Atom gibt es in der ganzen Natur nicht ein Stäubchen, das nicht des Lebens Leid und des Lebens Lust fühlte."

Man merkt es ihm an, wie ihn das Bild des Kreislaufs des Lebens ergreift. Diese allbelebte Natur begeistert ihn; mit dichterischem Schwung preist er sie, und sein Traktat wird zu einem Poem des Materialismus, voller Schönheiten, zu einem Gebet an die theoretisch entgötterte Natur. Oh nature! tout ce qui est bien est renfermé dans ton sein — nicht anders spricht Rousseau, der dieser bewunderten Natur dann Gott zurückgegeben hat.

Für den Physiologen Diderot wird auch die Ethik zu einem Kapitel der Physiologie: il n'y a qu'une sorte de causes, ce sont les causes physiques. Einen freien Willen gebe es nicht. Der schlechte Mensch sei eben einfach ein unglücklich organisierter Mensch. Gut sein heißt: glücklich organisiert sein. Die Tugend ist un bonheur d'organisation. „Ist diese Lehre nicht gefährlich?" frägt einer der Interlokutoren. „Es handelt sich nur darum, antwortet der Physiologe, ob sie wahr oder ob sie falsch

ist. Ist sie wahr, so kann man sagen, daß die Unwahrheit ihre Vorteile und die Wahrheit ihre Gefahren hat". —

Im Jahre 1771 veröffentlichte der Mathematiker Bougainville einen umfangreichen Bericht über seine Reise um die Erde und erzählt darin, wie ihn namentlich das Leben in Otaheiti entzückt hätte, auf welcher Insel ein glückliches Volk im Naturzustande sich befinde, ohne zivile und religiöse Gesetzgebung, insbesondere ohne irgendwelche bürgerliche oder kirchliche Schranken für den Verkehr der Geschlechter. Diese Schilderung begeisterte Diderot, sowohl den Naturschwärmer als den Libertin. Er greift zur Feder und die Rezension des Buches, die er zu schreiben beginnt, wird zu einem langen Aufsatz, in welchem er dialogisch — das ist seine Lieblingsform — Otaheitis Zustände verherrlicht, eine Apologie seiner eigenen sinnlichen Natur verfassend, weitschweifig und voller Wiederholungen, vielfach nachlässig aber stellenweise von großer Schönheit und Feinheit: das Supplément au voyage de Bougainville (1772, gedruckt 1796).

Die Natur, sagt er, kennt keine Scham; sie ist indezent. Erst die Menschen haben die geschlechtlichen Beziehungen mit moralischen Vorstellungen verbunden und so dasjenige, was einfach natürlich ist, moralisch qualifiziert und dadurch zu einer Quelle von Vergehen und Verbrechen gemacht. Die Ehe ist unnatürlich; eheliche Treue ein Vorurteil — hier ergeht er sich in den verletzendsten, insolentesten Übertreibungen. Dabei ist seine Ausdrucksweise zynisch, denn: je ne balance jamais à préférer l'expression la plus cynique, qui est toujours la plus simple.

Überhaupt habe die Kultur auch in den übrigen Beziehungen der Menschen zu einander der Natur Gewalt angetan, sie geknechtet, verdorben. Die Geschichte der Zivilisation sei die Geschichte unseres Elends: Die Zivilisation hat in den ursprünglichen Naturmenschen einen homme artificiel et moral hineingezwängt und nun bekämpfen sich die beiden unaufhörlich in der menschlichen Brust und machen den Träger unglücklich. Die menschlichen Gesetze sind die Mittel, durch welche der Starke den Schwachen unterwirft und ausbeutet im Namen der angeblichen Ordnung. „Mißtraut jedem, der Ordnung schaffen will! Wollt Ihr, daß der Mensch frei und glücklich sei — ne vous mêlez pas de ses affaires." Laßt ihn gesetzlos! Und folgerichtig stellt sich nun das Wort: Anarchie ein.

Es spricht aus ihm der ganze Haß des Aufklärers gegen die drückenden Zustände, die ihn umgeben. Alle Schranken sollen fallen! Wie weit sind wir hier von Voltaire entfernt! Diderot geht bis auf den Grund des antireligiösen und antisozialen Zuges der Zeit — c'est un four trop chaud qui brûle tout ce qu'il cuit, heißt es in Ferney von ihm. Aber bei all dem Ungestüm liegt etwas Treuherziges in seiner Art. Wir wissen ja, daß er gerne theoretisiert und seinen Gedanken die Zügel schießen läßt. Er moussiert wie die Weine seiner Heimat. Immer ist er im Momente völlig überzeugt, seinem Gegenstande auf Treu und Glauben ergeben; doch ist er, eine sensible und deklamatorische Natur, die Beute des Augenblicks und der Gelegenheit und schlägt leicht um, wie die „Wetterfahne auf dem Kirchturm zu Langres". Das ist sein eigenes Wort.

In dem von ihm gepriesenen Naturzustande gibt es nur ein Moralgesetz: Wehre Schaden von der Allgemeinheit und von dir selbst ab. Gut ist also, was dem bien général und deiner utilité particulière dient. Es ist der ewige Wille der Natur, daß dieses Gute dem Bösen vorgezogen werde: un sentiment de bienfaisance embrasse l'espèce humaine en général. Dieser idealistische Zug unterscheidet Diderot von vielen seiner Parteigenossen. Ihrer Morallehre des Egoismus setzt er die des Altruismus entgegen, der er mit Schwärmerei anhängt. Enthusiastische Worte hat er für den altruistischen, tugendhaften Menschen; er preist ihn, bald mit ergreifender, bald mit geschwätziger Rhetorik und als sensibler Mensch spart er auch die Tränen dabei nicht.

Gilt es nun klipp und klar auf die Frage zu antworten: Sollen wir denn wirklich zu der phantastisch idealisierten Anarchie der otaheitischen Naturmenschen zurückkehren? so sagt er, so wenig wie Rousseau, ja. Wie die Dinge einmal liegen, meint er, werde nicht der reine Naturzustand, sondern eine reduzierte, mittlere Zivilisation dem Menschen das meiste Glück garantieren. Wir sollten von unserer Hyperkultur zurückkehren zu einfacheren Zuständen und uns begnügen moitié policés, moitié sauvages zu sein. Um diese Rückkehr herbeizuführen, solle man den Menschen die Naturwidrigkeit ihrer gegenwärtigen Einrichtungen zeigen. „Erheben wir unsere Stimme ohne Unterlaß gegen die bestehenden Gesetze, bis man sie ändert, aber inzwischen wollen wir uns ihnen unterwerfen."

Der Anarchist Diderot greift nicht zur Bombe. Seine

anarchistischen Lehren sind ein theoretischer Protest gegen jene unseligen Zustände des ancien régime, die er vor Augen und gleichsam im Nacken sitzen hatte, als er schrieb.

Für seine Lebensführung hat er aus diesen Theorien zweierlei bewahrt: Er hat im Vertrauen auf jenes natürliche Moralgesetz der bienfaisance sich gelegentlich erlaubt, im Widerspruch mit dem bestehenden bürgerlichen Gesetz zu handeln, wenn ihm ein Gebot des Altruismus dies zu verlangen schien. Der Naturstimme des eigenen Gewissens glaubt er auch da folgen zu dürfen, wo ihre Befolgung von den bürgerlichen Gesetzen verboten ist. Er ist ein Mann der freien, individualistischen Moral. Er ist imstande, eine Ungesetzlichkeit, um nicht zu sagen eine Unehrlichkeit, zu begehen, um einem Anderen zu nützen und der Helfer in der Not, Diderot, wird auf diese Weise leicht zum undelikaten Helfer. — Zweimal hat er dieses Problem der individualistischen Moral eingehender behandelt: in der Erzählung Entretien d'un père avec ses enfants (gedr. 1773), die Geßner übersetzt hat, und in dem merkwürdigen, beunruhigenden Theaterstück Est-il bon? est-il méchant? (1781).

Dann hat er, seinem Plaidoyer für freie Liebe gemäß, den Zwang der Ehe nicht anerkannt. Aber wenn er in der Verbindung mit geistreichen Frauen eine Befriedigung suchte, welche ihm seine treffliche Gattin, die aber seinem geistigen Leben fremd gegenüberstand, nicht gewähren konnte, so darf er doch nicht ein schlechter Gatte und Vater genannt werden. Dazu ist er zu gut, zu altruistisch. Er hat ausgesprochenen Familiensinn und ist auch dann noch liebevoll, besorgt und aufopfernd gegen-

über seiner Frau, als Andere ihn fesselten. Trotz seiner Frivolität, seines Zynismus hat er über die Frauen Seiten geschrieben, die zu dem Schönsten und Tiefstempfundenen gehören, was über sie gesagt worden ist. Hettner nennt seinen Essai sur les femmes (1772) ein herrliches Bruchstück.

III.

Was in dieser summarischen Darstellung des Aufklärungsphilosophen Diderot von seinen Schriften ausdrücklich genannt wurde, stellt nur einen Bruchteil seiner literarischen Arbeit vor.

Er hat bekanntlich umfangreiche Romane und kleine Novellen geschrieben. Seinen unvergleichlichen Neveu de Rameau (1773, gedr. 1823) hat Goethe übersetzt; aus dem bunten Jacques le fataliste (1773, gedr. 1796) hat Schiller die „Weibliche Rache“ übertragen. Am meisten glänzt er als Erzähler in seinen Contes. Er, der als Philosoph so viel auf Beobachten und Experimentieren hält, hat als Mensch ein scharfes beobachtendes Auge und was er gesehen, erspäht hat, das berichtet er mit einer Frische, einer künstlerisch geschauten Naturwahrheit, daß man sagen möchte, er bringe das Leben selbst zu Papier. Die Szenen, Bilder, Staffagen, die er malt, sind unvergeßlich. Ihre Wärme, ihre Farbe ist bezaubernd. Diese Kunst verleiht auch Diderots Briefen solchen Reiz. Auch sie sind kleine Meisterwerke. Er ist ein wunderbarer Erzähler, vielleicht der beste der ganzen französischen Literatur, die der trefflichen doch so viele auf-

zuweisen hat. Aber in den größeren Kompositionen fehlt ihm die nötige Ruhe und der dauernde Schwung der Phantasie. Eine Ausnahme macht Rameaus Neffe: derjenige seiner „Romane“, der am wenigsten Epik und am meisten Diderot'sche Philosophie enthält.

Er hat auch eine Reform des Theaters unternommen, und hier hat er Lessings Bewunderung erregt, der seine Dramen und seine dramaturgischen Abhandlungen übersetzte. Von der bürgerlichen Dichtung der Engländer angeregt, verlangt Diderot vom Theater eine ernste Darstellung der zeitgenössischen bürgerlichen Lebensverhältnisse. Gegen die konventionelle Dramatik erhebt er, der Naturalist, die Forderung größerer Naturtreue: keine Verse, sondern natürliche Prosa; weniger lange Reden und mehr kurze, gesprächsweise Äußerungen mit Unterbrechungen, Aposiopesen (er tut sich auf die „. . . . . .“ in seinen Stücken etwas zugute); reichere Verwendung anderer Ausdrucksmittel, z. B. der Gebärdensprache, auch des Schreiens, der überlieferten Bienséance zum Trotz. Das Theater soll nach seiner Meinung eine Moralschule sein: er macht es zur Kanzel und hegt wirklich den Gedanken, daß es die Kanzel des Predigers verdrängen und ersetzen sollte. Statt der nachgerade abgedroschenen Charaktere der Geizigen, Lügner, Heuchler rc. habe der Dichter Stände auf die Bühne zu bringen: den Familienvater, den Richter, den Kaufmann rc., das was in seiner philosophischen Sprache l'homme artificiel et moral heißt.

Es ist hier nicht der Ort, diese Reformvorschläge zu diskutieren. Gewiß hat Diderot auch hier eine Reihe völlig neuer oder doch in dieser seiner Formulierung neuer

Ideen in Zirkulation gesetzt. Ihre Ausführung in seinen Theaterstücken — die Zahl ist nicht unansehnlich — ist bekanntlich mißlungen. Der ideenreiche Theoretiker ist ein sehr unbedeutender Praktiker. Die Unsterblichkeit, welche Lessing Diderots Père de famille (1758) prophezeit hat, ist nicht eingetreten. Es fehlt Diderot der szenische Instinkt und die Kunst des dramatischen Dialogs, und zu diesen Defekten kommt als verdrießliches Plus sein Hang zum Moralpredigen.

Über die Schauspielkunst hat er sich in einem besonders fesselnden Dialoge verbreitet, dem Paradoxe sur le comédien (1773, gedruckt 1830), worin er, namentlich an Garrick anknüpfend, den Gedanken ausführt, daß ein sensibler Mensch immer nur ein mittelmäßig begabter Mensch und insbesondere ein geringer Schauspieler sei. Der geniale Schauspieler sei nicht sensibel, gehe in seiner Rolle nicht innerlich auf, sondern bleibe in den ergreifendsten Momenten kalt und voller Beherrschung seiner selbst.

Seit 1759 berichtet Diderot als Kunstkritiker in der Grimmschen Korrespondenz über die in zweijährigem Turnus wiederkehrenden Pariser Gemäldeausstellungen. Es sind im ganzen neun solche Referate (Salons) geworden, denen er zumteil begründende Abhandlungen beigegeben hat, so jenen Essai sur la peinture (1765), den Goethe übersetzte und kommentierte. Alle diese Salons wurden erst nach Diderots Tode, die meisten erst in diesem Jahrhundert, vier davon erst 1857, gedruckt.

In diesen Berichten ist er der Schöpfer der französischen Kunstkritik geworden. Sie sind in mancher Hinsicht das Vollendetste, was er geschaffen hat. Diderot ist ein

großer Maler, der sich aber nicht technisch betätigt hat: ein literarischer Maler. Welch ausgebildeten feinen Sinn für Farbe und Licht hat er! Und mit welch sicherem Blicke erfaßt er den Moment der Handlung, den der Maler darstellen soll! Und wenn der Maler ihm diesen Moment im Bilde nicht getroffen zu haben scheint, wie fesselnd und treffend weiß da Diderot auf dem Papier das Bild zu ändern, zu rekonstruieren und das eigentliche malerische Thema zu formulieren! Es ist, als ob er von außen, von einem bestimmten Bilde den Anstoß bekommen müßte, um sein ganzes Malertalent zu entfalten. Er ist gleichsam nur schöpferisch, wenn vor ihm ein anderer ohne Erfolg den Weg gegangen ist.

Dabei enthalten diese Salons die amüsantesten zwanglosen Plaudereien und köstliche Erzählungen. Freilich stellen sich, indem er sich so gehen läßt, auch seine Fehler, seine weitschweifige, moralisierende Rhetorik nicht selten ein. Auch in den Salons herrscht, wie meist bei ihm, die Improvisation — sie hat ihre Mängel, sie hat aber auch ihren unwiderstehlichen Reiz.

Und nicht als ob damit die Aufzählung seiner Werke erschöpft wäre! So vieles ist hier übergangen von seiner Geschichte der Zeit Claudius' und Neros bis zu seiner „Klavierschule", von seinen „Elementen der Physiologie" bis zu seinen „Prinzipien der Politik der Fürsten", von seiner Arbeit über Wahrscheinlichkeitsrechnung bis zu seiner Studie über das Musiksystem der alten Völker. Staunend ruht das Auge auf der Größe dieser Leistung, staunend überblickt es diese philosophischen, mathematischen, naturwissenschaftlichen, kunstgeschichtlichen, technologischen,

politischen, ästhetischen, historischen, pädagogischen, kritischen Schriften; diese Romane und Erzählungen, diese Dramen und Dramaturgien; all die mühseligen zum größten Teil vergessenen oder verlorenen Arbeiten, die er zu seinem Unterhalt auf Bestellung geschrieben; die Mithilfe, die er vom Überfluß seiner Ideen und durch die Fertigkeit seiner Feder seinen Freunden Rousseau, Holbach etc. gewährte, und endlich seine ungeheure Arbeit als Redaktor der Encyclopédie. Diderot hat ein schweres Werk verrichtet, in unermüdlicher, fieberhafter Tätigkeit. Auch Voltaire war rastlos fleißig, aber als Grandseigneur gleichsam. Diderot arbeitet schwer wie ein Schmied, der nicht ohne Prahlerei seinen gewichtigen Hammer schwingt, sodaß mit der Werkstatt das ganze Haus erdröhnt und die Vorübergehenden verwundert stillstehen und sich umsehen.

Diderot ist für seine Zeit ein wirklicher Gelehrter, viel gelehrter als Voltaire. Welche Summe von gelehrten Kenntnissen steckt in seinen Werken! Und auch welche Summe von Ideen, von Anregungen! Sind doch seine Übersetzer keine Geringeren als Lessing, Goethe, Schiller, Geßner.

Aber er ist ungleich. Un homme inégal, ce n'est pas un homme, ce sont plusieurs, sagt La Bruyère. So besteht auch Diderot aus mehreren Individuen, die sich in seiner Schriftstellerei regellos ablösen: der moralisierende Prediger den Libertin; der sensible Rhetor mit seinen Unklarheiten den klaren und beredten Poeten des Materialismus; der einschläfernde Dramatiker den unnachahmlichen, fesselnden Erzähler, der feinsinnige Psychologe

des Frauenherzens den vulgären Zotenreißer — girouette, wie er selbst sagt, girouette sur le clocher de Langres! Er ist ein Sanguiniker, der sich gehen läßt und seine Stimmungen und seine Einfälle immer bis in ihre letzten Konsequenzen zu treiben, zu übertreiben, die Neigung hat.

Joseph Garat, der einst Dantons Nachfolger im Justizministerium des Konvents werden sollte, besuchte als junger Mann Diderot. Aus der höchst charakteristischen Schilderung dieses Besuches, die uns Garat hinterlassen hat, mag hier einiges folgen:

Gewohnt, bewundernde Besucher zu empfangen, die ihn sehen und hören wollen, erspart Diderot dem verlegenen jungen Manne die Mühe, ein geeignetes Gespräch zu beginnen.

„Obschon er sein Auge auf mich gerichtet hatte, war es klar, daß er mich gar nicht sah. Zuerst sprach er so leise und so rasch, daß ich, obschon in seiner nächsten Nähe, ihn kaum verstehen konnte. Allmählich erhob sich seine Stimme zu größerer Fülle und seine Gebärden wurden häufiger und lebhafter. Ich war ihm völlig unbekannt, aber das hinderte ihn nicht, mir auf meinen Schenkel zu klopfen, als gehörte er ihm, oder mir die Arme um den Hals zu legen, wenn wir zufällig uns erhoben hatten. Führte ihn der Fluß der Rede zum Worte G e s e t z, so entwickelte er mir rasch einen gesetzgeberischen Plan; beim Wort T h e a t e r gab er mir fünf oder sechs Entwürfe zu Dramen oder Tragödien zur Auswahl. Als er von den tableaux sprach, welche die Bühne dem Zuschauer statt der Dialoge bieten solle, erinnerte er sich, daß Tacitus der größte Maler des Altertums gewesen sei und nun sagte er mir den Inhalt der A n n a l e n und der H i s t o r i e n her. Wie schrecklich, daß die Barbaren unter den Trümmern der architektonischen Meisterwerke des Altertums so viele Meisterwerke des Tacitus begraben haben! Wenn nur die

Denkmäler, die man in Herkulanum ausgräbt, uns etwas davon wiedergeben könnten! Diese Hoffnung erfüllte ihn mit Jubel. Wie ein Ingenieur handelte er nun über die beste Art, Ausgrabungen zu veranstalten. Und indem er seine Gedanken durch die Ruinen Italiens spazieren führte, versetzte er sich in die glücklichen Tage eines Lälius und eines Scipio, da sogar die besiegten Nationen mit Freuden den Triumphen beiwohnten, die ihrer Niederlage galten. Er führte vor mir eine ganze Szene aus Terenz auf, sang mir sozusagen mehrere Lieder des Horaz und schließlich sang er mir wirklich ein reizendes und geistvolles Liedchen, das er selbst bei einem Essen improvisiert hatte und trug mir eine hübsche Komödie vor, von welcher er sich ein Exemplar drucken ließ, um der Mühe des Abschreibens überhoben zu sein. Nun kam weiterer zahlreicher Besuch. Der Lärm, der mit den Stühlen gemacht wurde, störte ihn aus seiner Schwärmerei und unterbrach den Monolog, den er mit mir geführt hatte. Er erkannte mich inmitten der Gesellschaft, eilte auf mich zu, wie auf jemanden, den man wieder einmal trifft, nachdem man vorzeiten seine angenehme Bekanntschaft gemacht hat. Er erinnerte sich noch, daß wir zusammen ein sehr interessantes Gespräch über Gesetzgebung, Dramaturgie und Geschichte geführt hätten und daß eine Unterhaltung mit mir sehr gewinnbringend sei. Er ermahnte mich, unsere Bekanntschaft nicht zu vernachlässigen, deren ganzen Wert er wohl empfunden habe. Beim Abschied küßte er mich zweimal auf die Stirn und entriß seine Hand der meinen mit wahrem Schmerz."

Gewiß ist die ergötzliche Satire dieser Schilderung nicht unverdient. Das ist Diderot, der sich an seinem eigenen Worte berauscht, dozierend vom Hundertsten ins Tausendste fällt, seinem stummen Interlokutor aufs Knie klopft, sollte derselbe auch Katharina heißen und Kaiserin von Rußland sein und der jederzeit voller Rührung ist.

Er ist etwas undelikat, indiskret. Seine Freundschaft

ist für den Freund eine Quelle von Verlegenheiten. Sein Altruismus ist von allzu rücksichtsloser Wohlmeinenheit. Wie Leute, die ihr Herz auf der Hand tragen, ist er leicht taktlos. Aber von dem, der so geistvoll zu plaudern weiß, kann man sich wohl einen Schlag aufs Knie gefallen lassen und über seinen Schwächen, die ja gelegentlich wohl peinlich genug geworden sein mögen, darf man nicht vergessen, daß er ein herzensguter, uneigennütziger, dienstfertiger Mensch, ein edelmütiger und verläßlicher Freund war, jederzeit bereit, mit den Fröhlichen fröhlich und mit den Trauernden traurig zu sein.

Wie Rousseau, aber in mancher Hinsicht noch rücksichtsloser, hat Diderot seine Zeit das Evangelium der schönen und guten Natur gelehrt, von der sich der zivilisierte Mensch zu seinem Unglück abgewendet habe, um in den Schranken religiöser, politischer und bürgerlicher Gesetze die natürlichen Rechte seiner Individualität einzubüßen. Er ist der Prediger eines kirchen-, staats- und gesellschaftsfeindlichen Individualismus, von stürmischer Konsequenz in der Theorie, aber mild und soziabel in der Praxis. Von derselben Grundanschauung ausgehend wie Rousseau, ist Diderot in folgerichtiger Entwicklung seines Individualismus zur theoretischen Verteidigung der Anarchie gelangt, während Rousseau durch eine merkwürdige Wendung seiner Gedanken, zu jener Lehre vom Contrat social gelangte, der zufolge der Mensch d e n a t u r i e r t werden soll — es ist dies Rousseaus eigener Ausdruck — und welche politisch die Vernichtung alles Individualismus bedeutet. 1893.

Wie Voltaire Rousseau's Feind geworden ist.

Voltaire und Rousseau haben sich kaum von Angesicht gekannt. Der siebzigjährige „Patriarch" schreibt einmal: Je n'ai vu qu'une seule fois en ma vie le sieur Jean-Jacques Rousseau. Brieflich sind sie nur wenig miteinander in Berührung gekommen. Etwa vierzehn Briefe und Billete sind, soviel wir wissen, zwischen ihnen gewechselt worden. Um so manigfaltiger sind ihre, leider nicht freundlichen, literarischen Beziehungen. Die Erinnerung an diese literarische Feindschaft hat sich denn auch im Andenken der Nachwelt lebendig erhalten.

Die Geschichte dieses Streites ist neulich auf Grund mancher bisher unbekannter Dokumente in einem umfangreichen Buche dargestellt worden[1]). Doch ist diese Darstellung keine abschließende. Sie tut auf der einen Seite zu viel, auf der andern zu wenig. Während sie stellenweise sich zu einer förmlichen Biographie Rousseaus erweitert, ist der Verfasser andrerseits in der Sammlung und Ordnung der auf den Streit bezüglichen Dokumente

[1]) Querelles de philosophes. Voltaire et Rousseau p. Gaston Maugras. Paris. Calman Lévy, 1886.

zu wenig vollständig und genau, so daß die Lösung der Hauptaufgabe darunter leidet, und Entstehung und Verlauf des unerquicklichen Kampfes nicht in der wünschenswerten Klarheit und Durchsichtigkeit hervortreten. Wenn also das Buch die Erwartung, die Titel und Seitenzahl erwecken, nicht erfüllt, so ist doch zuzugeben, daß es in angenehmer Darstellung manches Neue lehrt. Stellt es einerseits Rousseaus Rolle in dem Kampfe entschieden zu ungünstig dar, so ist es ihm andrerseits durchaus gelungen, Voltaire definitiv von dem Vorwurfe zu befreien, daß er zum Zwecke der Verfolgung Rousseaus in Genf und Bern agitiert habe.

Auf Grund einer Vervollständigung und genaueren Ordnung des von Maugras vermehrten Materials sollen hier die Beziehungen der beiden Männer bis zum Ausbruch der offenen Feindseligkeiten dargestellt werden.

Voltaire stand in seinem 51. Jahre auf der Höhe seines Ruhmes, als J.-J. Rousseau, damals im Alter von 33 Jahren, zum erstenmal an ihn schrieb (Dezember 1745). Rousseau versuchte in jener Zeit (er war eben von Venedig zurückgekehrt) sein Glück als Komponist. Da gesellschaftliche Beziehungen den Herzog von Richelieu auf ihn aufmerksam gemacht hatten, so beauftragte ihn dieser mit einer musikalischen Kommission für den Hof zu Versailles. Es galt, ein von Voltaire für die Hochzeit des Dauphin (Februar 1745) geschriebenes und von Rameau komponiertes Festspiel (La princesse de Navarre) für eine neue Gelegenheit zu arrangieren, eine Arbeit, zu welcher die beiden Autoren selbst damals nicht Zeit fanden. Als Rousseau die ihm nötig scheinenden Änderungen

des Textes vorgenommen hatte, unterbreitete er sie Voltaire und begleitete die Sendung mit einem Huldigungsbrief, wie ihn etwa ein junger Anfänger an einen bewunderten Meister schreibt. Voltaire antwortete ihm mit wirklicher Güte, anerkennend und aufmunternd, in weltmännischer Höflichkeit.

Schon diese erste, völlig ungetrübte Beziehung hat Rousseau zwanzig Jahre nachher in seinen „Confessions" gehässig interpretiert; die Erinnerung an Voltaires Freundlichkeit ist von seinem späteren Verfolgungswahn gefälscht worden.

Nach vier Jahren schrieb er zum zweiten Male an Voltaire. Dieser hatte zu Anfang des Jahres 1750 mit einem Journalisten, der Rousseau hieß, im Theater bei der Aufführung seines „Oreste" einen Auftritt gehabt, und durch den Namen getäuscht, in diesem Journalisten den citoyen de Genève zu erkennen geglaubt. Rousseau richtet deshalb (Januar 1750) einen sehr höflichen Brief an ihn, der mit der Versicherung der unveränderten Bewunderung und Dankbarkeit zugleich die Erklärung verbindet, daß er, der citoyen de Genève, mit dem Journalisten Rousseau nichts gemein habe. Voltaire quittiert kurz die ihm gewordene Aufklärung. Dieses bisher unbekannt gebliebene lakonische Billet kontrastiert unbestreitbar mit dem freundlichen Schreiben von vor vier Jahren. Man sieht: Rousseau ist in dieser Zeit Voltaire keineswegs nähergetreten. Er hatte ja inzwischen auch keine besonderen Erfolge mit seinen Arbeiten aufzuweisen. In Theaterkreisen wurde wohl nicht sehr günstig über ihn gesprochen; da mochte Voltaire manches über ihn

gehört haben. So klingt etwas wie Geringschätzung aus Voltaires Brief.

Ein halbes Jahr später erschien der „Discours sur les sciences et les arts“ im Druck und machte ungeheures Aufsehen. An einer Stelle des zweiten Teils wendet sich Rousseau direkt an Voltaire. Er spricht davon, wie beklagenswert es sei, daß die Schriftsteller, um des Beifalls des Publikums willen, sich in ihren Werken zu Konzessionen verständen, die der Wahrheit und Schönheit dieser Werke Eintrag tun müßten, und führt fort: „Dites nous, célèbre Arouet, combien vous avez sacrifié de beautés mâles et fortes à notre fausse délicatesse et combien l'esprit de la galanterie, si fertile en petites choses, vous en a coûté de grandes!“ — eine Anklage, die viel Wahres enthält, da der Dichter Voltaire immer dem äußeren Erfolge zu opfern bereit war. In der Form aber, in welcher diese Anklage erhoben wird, halten Lob und Tadel sich so sehr die Wage, daß Voltaire von dieser Apostrophe wohl nicht verletzt sein konnte. Er hat von dieser Stelle wie überhaupt von dieser Schrift des Genfers, in seinen Briefen kaum gesprochen. Doch hat er Rousseaus zivilisationsfeindliche Lehre, die gerade ihm höchst verkehrt erscheinen mußte, verspottet, indem er unter dem Titel „Timon“ einen kleinen Dialog verfaßte und ein entsprechendes Abenteuer erzählte, ganz wie er es in seinen satirischen Erzählungen zu tun pflegte. „Timon“ ist ein kleiner satirischer Roman von zwei bis drei Druckseiten, der in Voltaires Berliner Zeit fällt. Sein harmloser Witz ist gleichsam die Antwort auf Rousseaus Apostrophe; er gleicht die Rechnung

aus. Rousseau äußert 1751, ohne Schrift noch Verfasser zu nennen, daß er solchen Mißverständnissen keine Beachtung schenke. Für uns, die wir den weiteren Verlauf der Dinge kennen, spricht sich in diesem Geplänkel eben schon jener Gegensatz der Lebensanschauungen aus, der diesen beiden Männern in ihrem Kampfe gegen das Bestehende so verschiedene Stellungen anweisen wird.

Im Sommer 1754 verbringt der berühmt gewordene Rousseau vier Monate in seiner Vaterstadt. Bei der freundlichen und ehrenvollen Aufnahme, die er findet, nimmt er auch die protestantische Konfession wieder an und tritt in den Kreis der Bürger wieder ein. Als er zu Anfang Oktober Genf verläßt, scheidet er mit der festen Absicht, im nächsten Frühjahr für immer in seine Vaterstadt zurückzukehren.

Fast zur selben Zeit, da Rousseau von Genf Abschied nimmt, bricht Voltaire aus dem Elsaß auf, um auf Schweizer Boden einen Ruhesitz sich zu suchen. Am 12. Dezember betritt er die Stadt Calvins, und zu Anfang Februar 1755 kauft er sich ein Landhaus unmittelbar vor ihren Thoren, die berühmten „Les Délices“.

Rousseau wird also, wenn er in seiner Vaterstadt wohnen will, Voltaires Nachbar werden. Doch hat er die Übersiedelung zunächst bis zum folgenden Jahre verschoben. Er ist in Paris mit der Veröffentlichung seines Discours sur l'inégalité beschäftigt. Dieser erscheint im Sommer 1755 und ist der Republik Genf gewidmet. Indessen bringt ihm Schrift und Widmung nicht den Beifall ein, den er erwartet hatte, und das mißstimmt ihn gegen Behörden und Bürgerschaft der Stadt. Aber

immer noch bleibt er mit vielen der neugewonnenen Genfer Freunde, namentlich mit Mitgliedern der Geistlichkeit (Vernes, Roustan, Moultou &c.) in Korrespondenz

An Voltaire, dem er seit 1750 nicht mehr näher getreten war, schickt er ebenfalls ein Exemplar seiner Schrift. Voltaire antwortet ihm (30. Aug. 1755) aufs freundlichste. Er kleidet seinen, selbstverständlich prinzipiellen, Widerspruch gegen Rousseaus Gesellschafsfeindlichkeit in allerlei Scherze, nennt seine Schrift un nouveau livre contre le genre humain. On n'a jamais employé tant d'esprit à vouloir nous rendre bêtes; il prend envie de marcher à quatre pattes, quand on lit votre ouvrage etc. Er lädt ihn wiederholt ein, nach Genf zu kommen und benutzt die Gelegenheit, die gewohnten Klagen anzustimmen über das Unrecht, das ihm geschehe, indem man ihm vielerlei und unangenehme Bücher unterschiebe, die er gar nicht geschrieben habe. Es ist die Zeit, da eine Veröffentlichung der gefährlichen „Pucelle“ droht. Rousseau antwortet zehn Tage später aufs höflichste: er beglückwünscht Genf zu der Nähe des bewunderten Mannes und stellt seine Übersiedelung auf den Frühling 1756 in Aussicht, wobei er Voltaires Einladung gerne folgen werde. Kurze Zeit nachher bat ihn Voltaire, nach den Gepflogenheiten der Zeit, um die Erlaubnis, die an ihn (Rousseau) gerichteten Briefe drucken lassen zu dürfen und Rousseau beeilt sich zu entsprechen.

So sind die Beziehungen der beiden Männer von 1745 bis 55, wenn auch äußerlich, doch völlig korrekt. Zwar finden wir noch im Jahre 1755 in Genf eine anonyme Schmähschrift gegen Voltaire, in der eine für

ihn wenig vorteilhafte Parallele mit Rousseau gezogen wird; aber weder scheint Rousseau zu diesem Pamphlet in Beziehungen zu stehen, noch scheint Voltaire ihn damit je in Verbindung gebracht zu haben.

Bekanntlich hat Voltaire das Erdbeben von Lissabon (1. November 1755) in einem philosophischen Gedicht besprochen (Poème sur le désastre de Lisbonne), in welchem er nachdrücklich auf das Übel in der Welt hinweist und die Maxime des tout est bien verwirft. Auf den Wunsch geistlicher Freunde in Genf macht sich Rousseau daran, Voltaires düstre Auffassung des Weltlaufes zu bekämpfen, und zwar in einem langen Privatbriefe, den er dem Patriarchen durch einen gemeinsamen Freund, den Doktor Tronchin, im August 1756 übergeben läßt. Rousseau verteidigt die Vorsehung gegen Voltaires Klage. Er verteidigt sie auf Grund der selben Anschauung, die er vor Jahren ausgesprochen und die er später so aussprechen wird: Alles ist gut, wenn es aus der Hand des Urhebers der Dinge hervorgeht; alles entartet in der Hand des Menschen. Nicht die Natur und ihr Schöpfer sind die Quelle des Übels, sondern die Zivilisation, unsere Kultureinrichtungen. Von neuem wird hier Voltaire, der Parteigänger dieser Kultur, daran erinnert, wie verschieden seine Denkweise von derjenigen Rousseaus ist. Er mußte von neuem fühlen, wie fremd sie sich im Grunde waren, obschon der Schreiber seinen Widerspruch in die höflichste Form kleidete und versicherte, daß er Voltaire wie einen Bruder liebe, wie einen Meister verehre; obschon er gesteht, daß Voltaires Werke erhebende, tröstliche Gedanken über die Gottheit enthalten, et j'aime bien mieux un

chrétien de votre façon qu'un de celle de la Sorbonne. Gegen Ende des Briefes ist ein Anflug glücklicher Ironie leicht zu erkennen: „Es besteht zwischen Ihnen und mir ein sonderbarer Gegensatz. Sie, der Ruhmbedeckte, der als freier Mann im Schoße des Überflusses lebt, Sie finden die Welt schlecht eingerichtet und ich, der Ruhmlose, Arme, unheilbar Kranke finde, que tout est bien". Durch eine Bemerkung zeigt Rousseau, daß es ihn einigermaßen verletzt hatte, daß sein letztes Buch von Voltaire ein livre contre le genre humain genannt worden war.

Voltaire antwortet in der dritten Woche nach dem Empfang aufs liebenswürdigste. Mon cher philosophe, so redete er Rousseau an. Er schlägt ihm vor, philosophische Diskussionen vorläufig bei Seite zu lassen: er habe kranke Verwandte zu Hause, deren vielbeschäftigter Wärter er, selbst sehr leidend, sei. Wieder lädt er Rousseau zu Besuch und versichert ihn seiner herzlichen Zuneigung. Personne ne vous estime mieux que moi, fügt er hinzu, malgré mes mauvaises plaisanteries, womit er auf seinen letzten Brief und wohl auch auf den „Timon" anspielt. Rousseau ist von der Antwort entzückt, wie er Tronchin schreibt. Später hat er auch in diesem Schreiben Voltaires nur bösen Spott und Falschheit sehen wollen.

Eine Freundin Rousseaus wünscht sehr, den an Voltaire gerichteten Brief über die Vorsehung gedruckt zu sehen und wir dürfen sicher sein, daß auch Rousseau selbst diesen Wunsch hegte. Man wandte sich an Voltaire, der indessen seine Einwilligung nicht gab. Die Verhandlungen

über diesen Punkt sind wohl nicht von Rousseau direkt, sondern durch Vermittelung, mündlich, geführt worden. Es ist schade, daß wir nicht näher über den Vorgang unterrichtet sind. Inwiefern Rousseau durch Voltaires Weigerung billigerweise verletzt sein durfte, könnten wir erst beurteilen, wenn wir Voltaires Motivierung kennten. Immerhin hat diese Weigerung Rousseau wohl verstimmt. Damit brechen die Beziehungen der beiden Männer für mehrere Jahre wieder ab.

Im Jahre 1757 erscheint in der Encyclopédie der Artikel Genève aus D'Alemberts Feder. Man kennt die Bestürzung, die er in der Genfer Geistlichkeit hervorrief da sie darin als Vertreterin eines freien Christentums dargestellt war, und da D'Alembert außerdem zugunsten der Errichtung eines Theaters in dem kalvinistischen Genf plaidierte. Aus den Kreisen der Pastoren wird Rousseau nahe gelegt, daß er sie verteidigen möchte. Er erklärt, wenig Lust dazu zu haben. Ein halbes Jahr später (Juli 1758) meldet er indessen nach Genf, daß er eine Schrift (Lettre sur les spectacles) unter der Presse habe, in welcher er D'Alemberts Vorschlag, das Theater in Genf einzuführen, bekämpfe. Auch wenn Rousseau es nicht ausdrücklich sagte (Brief vom 22. Okt. 1758), daß er in Voltaire den geheimen Mitarbeiter an dem inkriminierten Artikel der Encyclopédie erkennt, so müßten wir diese Erkenntnis doch bei ihm voraussetzen. Ist doch Rousseau damals noch mit D'Alembert, dem Verfasser jenes Artikels, befreundet.

Mit Madame D'Epinay, Grimm und Diderot freilich ist er nach aufregenden Szenen bereits zerfallen, und der

Rest klaren Urteils über seinen Freundeskreis ist ihm bei dieser Erschütterung abhanden gekommen. Daß gerade jetzt (1758) Madame D'Epinay in Genf wohnt, wo sie Doktor Tronchin konsultiert und natürlich viel mit Voltaire verkehrt, das mochte Rousseau, der nun schon überall feindselige Verschwörungen wittert, bereits mit besonderem Mißvergnügen Voltaires gedenken lassen. Dabei mochten in den Briefen seiner Genfer Freunde, der Pastoren, häufig genug Klagen über Voltaires „entsittlichenden" Einfluß zu finden sein, und überhaupt mußte die Bedeutung, die Voltaire für Genf gewann, da sein Aufenthalt nun schon seit Jahren dauerte, ihn verdrießen. Genf sollte eigentlich ihm, dem Citoyen, gehören. Indem Rousseau es unternahm, seiner Vaterstadt von der Einführung des Theaters abzuraten und dieses als ein Institut der Korruption darzustellen, blieb er in dieser Lettre sur les spectacles offenbar der Gedankenrichtung treu, welche er seit 1749 eingeschlagen. Daß er dabei einem sehr lebhaften Wunsche Voltaires entgegentreten mußte, war ihm gewiß nicht unangenehm. Es ist ein leicht zu verstehendes Gefühl, dem Rousseau folgt: Genf, seine Vaterstadt, sollte nicht so unbedingt nach Voltaires Pfeife tanzen müssen. Doch spricht er in der Lettre selbst vom dramatischen Dichter Voltaire mit Anerkennung. Diese Schrift erschien genau ein Jahr nach dem Artikel D'Alemberts, im Oktober 1758.

Zweifellos hat Rousseau an Voltaire ein Exemplar seiner Schrift gesandt. Voltaire aber antwortete nicht und in seiner Korrespondenz des nächsten Jahres ist kaum von der Broschüre die Rede. Inzwischen veröffentlicht

D'Alembert eine Replik gegen Rousseau. Da schreibt ihm Voltaire: „Vous avez daigné accabler ce fou de Jean-Jacques par des raisons — ich widerlege ihn durch die Tat, indem ich ein Theater erbaue", nämlich in Tournay, das er vor wenigen Monaten samt Ferney gekauft hatte. Für ihn ist dieser Rousseau ein Narr. Er hat ihn denn auch keiner weiteren Widerlegung gewürdigt. Rousseau schreibt nach Genf, daß ihm Voltaire nicht einmal geantwortet habe: il me met tout à fait à mon aise et je ne suis pas fâché. ich habe weiter keine Rücksicht mehr zu nehmen und das ist mir recht. Es ärgert ihn, daß Voltaire kein Aufheben von dem Buche macht, das ihm, dem Nachbarn Genfs, doch nicht gleichgültig sein konnte. Das ist der Wendepunkt ihrer Beziehungen, insofern die Korrespondenz darüber Auskunft gibt.

Schon ehe Voltaire nach Genf gekommen war, gab es in der Stadt neben den Bürgern alter, strenger Observanz eine Partei, die unter dem Einfluß französischer Ideen und Lebensgewohnheiten stand und die in den Augen der Kalvinisten von echtem Schrot und Korn, namentlich der Pastoren, als Vertreter des sittlichen Verfalles galt. Naturlich erblickte die konservative Partei in Voltaire den Begünstiger der beklagten Korruption. Der heitere Lebensgenuß, der am „Hofe" Voltaires herrschte und an dem sich zahlreiche Genfer beteiligten, wurde beseufzt und bejammert und dieser Jammer findet seinen Ausdruck in Briefen der Pastoren an Rousseau. Dieser, dessen pessimistische Gedankenrichtung bereits in solche Bahnen eingelenkt, macht sich in der Ferne ein Phantasiebild von diesem Sittenverfall und vereinigt seine Klagen

mit denen seiner Korrespondenten. Nun kauft Voltaire Tournay und Ferney. Hatte seine Niederlassung vor den Toren Genfs bis zu diesen Erwerbungen (Ende 1758) noch als eine provisorische angesehen werden können, so war es jetzt sicher, daß er definitiv bleiben werde. Ja, es ist völlig klar für Rousseau: der reiche Fremde nimmt sein Genf definitiv in Besitz. Die bildungsfeindliche Partei, an die er sich mit Briefen und Broschüren angeschrieben hatte, muß also die Nachbarschaft dieses Erbfeindes über sich ergehen lassen! Und, gleichsam seiner letzten Schrift zum Trotz, baut dieser Voltaire ein Theater auf seinem neuerworbenen Gebiete. Mit den Mitteln eines fürstlichen Reichtums spottet er des Wortes seiner Gegner und lockt in hellen Scharen die Genfer zu sich heraus. Nicht Rousseaus sondern Voltaires Stimme gilt bei diesen citoyens de Genève! Jetzt bricht seine Klage rückhaltlos aus: „Le mal est sans remède. Loin d'aller être témoin de la décadence de nos mœurs, que ne puis-je fuir au loin pour ne pas l'apprendre?“ (August 1759.)

Er sieht ein, daß der Gegensatz, in welchen er sich zu Voltaire hineingeschrieben, ihm seine eigene Vaterstadt entfremdet hat. Und obwohl er vielleicht auch jetzt nicht im Ernste daran gedacht hatte, nach Genf zurückzukehren, so quält ihn doch der Gedanke, daß ihm eine Rückkehr unmöglich sein würde. Wenn ihm Voltaire in dieser Zeit durch einen Freund ein Landhaus in der Nähe von Ferney als Wohnung anbieten ließ, so faßte er das wohl eher als einen Hohn auf. Er antwortete nicht.

„Ihr seid jetzt in Genf alle so elegant, so glänzend,

so fein geworden . . . Was würdet Ihr mit mir wunderlichem Menschen anfangen können? Was würde in Eurer Mitte aus mir werden, jetzt, da Ihr einen Lehrer im Lustigmachen habt, der Euch so trefflichen Unterricht gibt?“ (Juni 1759.)

Rousseau hatte, erst in kleinem Maßstabe in dem Briefe über die Versehung (1756), dann auf breiterer Basis in seinem Briefe über das Theater (1758) gegen den Fremdling Voltaire den Genfer herausgekehrt, der im Namen der Sittenwächter seiner Vaterstadt mit dem Ankömmling spricht . . . und nun muß er sehen, daß dieser Ankömmling auf dem besten Wege ist, gegen ihn Recht zu behalten. Welche Demütigung für seinen Ehrgeiz! Und dieser siegreiche Fremde ist der selbe, welcher seiner Feindin, der Frau von Epinay, Gastfreundschaft erweist; der selbe, der mit seinen Feinden Grimm, Diderot 2c. eng befreundet ist; der selbe, der in seinem jüngsten Roman Candide (Februar 1759) die Lehre des tout est bien, von der er ja wußte, wie sehr sie Rousseau am Herzen lag, aufs schonungsloseste verspottet hat; der selbe, der die Zusendung der Lettre sur les spectacles nicht einmal einer Antwort würdigte!

Ohne daß Voltaire seit ihrem letzten Briefwechsel eine Zeile gegen ihn geschrieben, hat sich Rousseau seither gegen den Glücklichen in einen krankhaften Haß hineingeredet, von dem seine Briefe an Genfer und andere Freunde so deutlich Zeugnis ablegen: ce baladin — le malheureux a perdu ma patrie; je le haïrais d'avantage si je le méprisais moins. (Januar 1760.)

Inzwischen verraten Voltaires Urteile über Rousseau

noch durchaus keine Feindschaft. Als zu Anfang 1760 Palissot in seiner comédie des philosophes Rousseau dadurch verspottet, daß er ihn auf allen Vieren und Gras fressend über die Bühne spazieren läßt, da schreibt Voltaire an Frau von Epinay (April 1760): Il est vrai que Jean-Jacques a un peu mérité ces coups d'étrivières par sa bizarrerie, par son affectation de s'emparer du tonneau et des haillons de Diogène et encore plus par son ingratitude envers la plus aimable des bienfaitrices . . . . aber im Interesse der kleinen philosophischen Gemeinde sei es doch zu bedauern. Vom künstlerischen Standpunkte aus verurteilte Voltaire die mit solchen Mitteln wirkende Komödie Palissots in dem gegen Mitte des Jahres verfaßten Gedicht: Le Russe à Paris. Und in einem Briefe an den Verfasser nennt er Rousseau seinen Freund: je crois que mon ami Jean-Jacques en rira tout le premier — et d'ailleurs le citoyen de Genève étant coupable de lèse-comédie, il est tout naturel que la comédie le lui rende. (4. Juni 1760.)

In dieser Zeit beschäftigte Paris eine drollige Prozeßaffäre: der Inhaber einer Schenkstube, die damals Mode war, hatte sich gegenüber einem Meßbudenbesitzer verpflichtet, sich von ihm gegen Geld zeigen zu lassen. Das Abkommen reute ihn indessen und er wollte zurücktreten. Daraus entstand ein Prozeß. Zu Anfang Juni sendet Voltaire an einen Pariser Freund das Manuskript eines von ihm verfaßten, spaßigen Plaidoyers, das er dem Schenkwirt in den Mund legt. Es enthält eine Reihe von schlechten Witzen über Jean-Jacques, alle mit Beziehung auf die Paradoxen seiner Broschüre von 1758

und in ihrem Habitus fern von aller Gehässigkeit. Es ist dies die erste öffentliche Antwort Voltaires auf Rousseaus Theaterbrief.

Noch ehe Jean-Jacques von diesem Ausfall Kenntnis haben konnte, schrieb er von Montmorency aus (am 17. Juni) an Voltaire, zum erstenmal wieder seit vier Jahren. Rousseau hatte vernommen, daß jener Brief über die Vorsehung, dessen Drucklegung Voltaire nicht hatte gestatten wollen, in Berlin erschienen sei, und er schrieb an Voltaire, um ihm zu erklären, daß dies ohne sein Wissen und Wollen geschehen sei. Dieser bemerkenswerte Brief beginnt: Je ne pensais pas, Monsieur, me retrouver jamais en correspondance avec vous, in unverhehlter Grobheit und am Schlusse schleudert Rousseau seinem angeblichen Feinde mit prahlerischer Offenheit seinen ganzen Haß entgegen: „Ich habe keine Sympathie für Sie, mein Herr. Sie haben Genf korrumpiert, zum Lohne dafür, daß es Ihnen ein Asyl gewährt hat. Sie haben meine Mitbürger mir entfremdet. Sie sind es, der mir den Aufenthalt in meinem Vaterlande unerträglich macht. Um Ihretwillen werde ich auf fremder Erde sterben, wo ich aller Tröstungen der letzten Stunde beraubt bin und wo man mich, um mir die letzte Ehre zu erweisen, auf den Schindanger wirft, während in meinem Lande alle Ehrenbezeugungen, die ein Mensch erhoffen kann, Ihr Teil sein werden. Kurz, ich hasse Sie, da Sie es so gewollt haben."

Dieser Wutausbruch, in welchem der Schrei des gekränkten Ehrgeizes deutlich vernehmbar ist, enthüllt Voltaire mit einemmal Rousseaus seit Jahren krank-

haft genährte Feindschaft. So hat sich Rousseau von Frau von Epinay, Grimm, Diderot, Dr. Tronchin auf bloße Vermutungen und Hirngespinste hin losgesagt; nun ist die Reihe an ihm . . . c'est dommage que la tête ait tourné à cette homme — mit diesen Worten und einer Geste des Mitleids legte er den Brief aus der Hand, wie sein Sekretär überliefert.

„Jean-Jacques schreibt mir einen pompösen Brief," berichtet er an Thieriot (23. Juni 1760). „Er ist völlig verrückt geworden. Wie schade! Man muß ihm Bäder und stärkende Kraftbrühen geben." Und so ist auch in anderen Briefen seine Äußerung immer die: Rousseau hat den Verstand verloren. Sonst nimmt er von Rousseaus Ausfall weiter keine Notiz.

Dieses nämliche Jahr 1760 sollte Voltaire in noch empfindlicherer Weise an Rousseaus Gegnerschaft mahnen. Nie hatte er sich eifriger mit Theaterspielen abgegeben als jetzt. Und nicht genug, daß die von ihm geleitete Truppe, welche sich aus „korrumpierten" Genfern zusammensetzte, fast täglich in Tournay zu Proben und Aufführungen sich versammelte — im Dezember des Jahres ließ er dem Genfer Gesetz und seinem Versprechen zum Trotz eine seiner Tragödien auf Genferboden, in seinem Landhause les Délices, aufführen. Darüber gerät nicht nur die Geistlichkeit, sondern auch die Bürgerschaft in Bewegung. Rousseaus Lettre sur les spectacles war in aller Hände. In den politischen Versammlungen wurden Brandreden gehalten, und man fand Drohungen an den Mauern von les Délices angeschlagen. Der Geist Rousseaus ging um und störte um die Jahreswende

Voltaire in seiner liebsten Beschäftigung. Dieser mußte in solcher Störung, im Zusammenhange mit dem Briefe vom Juni, eine eigentliche Kabale Rousseaus, ein Komplott mit den Genfer Geistlichen sehen und gibt dieser Überzeugung in einem Briefe an d'Alembert vom 6. Januar 1761 Ausdruck. Es ist natürlich, daß sich jetzt in seinem Urteile über Rousseau eine größere Gereiztheit zeigt, seit die Ereignisse ihm bewiesen zu haben scheinen, daß der Haß Rousseaus sich nicht nur in groben Worten ausspricht, sondern sich in recht lästige Taten umsetzt. Jetzt sieht er, daß Rousseau einen förmlichen Krieg gegen ihn begonnen hat, daß jener Brief nicht nur der Ausbruch einer krankhaften Laune, sondern eine förmliche Kriegserklärung gewesen ist, der empfindliche Feindseligkeiten auf dem Fuße gefolgt sind. Jetzt ist ihm Rousseau nicht mehr bloß ein Narr, für den man gelegentlich ein spöttisches Wort hat, sondern jetzt wird er ein Elender (un misérable, an Frau von Epinay, 19. Februar 1761), den man völlig preisgeben muß, den die Eitelkeit treibe, sich als Diogenes zu gebärden et d'ameuter les passants pour leur faire contempler son orgueil et ses haillons. Jetzt ist Voltaire in jener Stimmung, in welcher er sicherlich die Gelegenheit zur Rache nicht unbenutzt wird vorübergehen lassen. Jetzt hat ihn Rousseau sich zum Feinde gemacht.

In diese ersten Wochen des Jahres 1761, da Voltaires Stimmung gereizter wurde, fällt nun auch das Erscheinen der Nouvelle Héloïse jenes Romans, durch welchen Rousseau sich eben so sehr zu der herrschenden Aufklärungsphilosophie in Gegensatz stellte, als er sich

mit seinen eigenen strengen Lehren in Widerspruch setzte. Das Genfer Konsistorium kam so in die Lage, das Buch seines bisherigen Parteigenossen Rousseau proskribieren zu müssen. Voltaire spottet in einem Briefe von Ende Januar über cet impertinent ouvrage, und vier Wochen später sendet er seinen Pariser Freunden die Lettres sur la Nouvelle Héloïse ou Aloïsia, vier Briefe, die ein Hausfreund Voltaires, der Marquis de Ximenes, mit seinem Namen deckte, die aber von Voltaire selbst geschrieben sind.

In diesen „Briefen" wird die sprachliche Form des Romans verspottet; über Rousseaus Neologismen ergeht eine oft engherzige Kritik. Voltaire, der Epigone des Klassizismus, macht auch aus seiner Geringschätzung für Romane überhaupt (un genre frivole) kein Hehl. Die Fabel wird in einem satirischen Résumé nacherzählt und dabei als Held Rousseau selbst substituiert, wobei es nicht an schmutzigem Klatsch fehlt und Rousseaus Gleichheitslehren häufig die Kosten des Witzes tragen. So ist Voltaire Form und Inhalt dieses neuesten Buchs gleich unsympathisch. Dabei versäumt der angebliche Marquis nicht, die Pariser Gesellschaft im Speziellen nachdrücklichst auf das aufmerksam zu machen, was in dem Romane Unfreundliches für sie abfällt. Wie Rousseau in Genf gegen den Fremden Voltaire agiert hat, so wird hier der Schweizer Jean-Jacques den Parisern denunziert, und obschon diese „Briefe" mit der Aufforderung schließen, man möge an diesem Diogenes und seiner Tonne achtungslos vorübergehen: il vaut mieux l'ignorer que de le battre, so fühlt man deutlich, daß der Briefschreiber dem

neuen Diogenes wirklich die Tracht Prügel wünscht, die er ihm in einem fingierten Abenteuer des vierten Briefes zu teil werden läßt.

D'Alembert mißbilligt Voltaires Vorgehen gegen Rousseau. Der „Patriarch" aber erklärt sehr entschieden (20. April 1761): „Wenn Jean-Jacques nichts anderes wäre als ein leichtfertiger Geselle, ein eitles, eingebildetes Männchen, so wäre das Unglück nicht groß. Daß er sich aber nicht begnügt hat, mir einen unverschämten Brief zu schreiben, sondern dazu nun noch die Gemeinheit begangen hat, von seinem Dorfe aus im Verein mit diesen sozinianischen Pedanten — den Genfer Geistlichen — zu intriguieren, um es mir unmöglich zu machen, in Tournay ein Theater zu haben, das heißt: um seine Mitbürger, die er ja gar nicht kennt, daran zu verhindern, daß sie mit mir Theater spielen; daß er mit dieser unwürdigen Machination die Absicht verband, sich zu einem triumphierenden Einzug in sein Genf, das Genf der Spießbürger, die Wege zu ebnen — das ist das Benehmen eines Spitzbuben und das werde ich ihm nie verzeihen." Eine Romanze von 57 satirischen Kouplets auf die Handlung der Nouvelle Héloïse hat er nicht veröffentlicht; die einzig bekannte Handschrift derselben liegt im Archiv einer Genfer Familie.

Zur Zeit, da Voltaire so an D'Alembert schrieb, hatte er bereits eine neue Satire im Druck, die sich gegen eine politische Schrift Rousseaus richtete. Rousseau hatte nämlich im März aus den Papieren des verstorbenen politischen Schriftstellers Saint-Pierre dessen Projet de paix perpétuelle im Auszug herausgegeben, und Voltaire verhöhnt

dieses utopistische Projekt durch ein noch in demselben Monat verfaßtes Rescrit de l'empereur de la Chine à l'occasion du projet de paix perpétuelle, dessen harmloser Witz wohltuend absticht von dem boshaften und undelikaten Hohn, ja, man darf wohl sagen: den Gemeinheiten der „Briefe über die Héloïse". Voltaire hatte sich dort den Hauptzorn vom Leibe geschrieben; nun kehrt er in diesem Rescrit wieder zu einem wirklich scherzhaften Tone zurück; aber nicht für lange. Schon im Oktober klagt er D'Alembert wieder: Jean-Jacques est un jean-fesse, qui écrit tous les quinze jours à ces prêtres pour les échauffer contre les spectacles. Il faut pendre les déserteurs qui combattent contre leur patrie. —

So wird es zwischen den beiden Männern keinen Frieden mehr geben. Die Verschiedenheit ihrer philosophischen und literarischen Individualitäten, der Gegensatz ihrer Denkweise, ist das fruchtbare Erdreich, auf welches der Samen äußerer Zwietracht fiel, um da üppig aufzugehen und zu gedeihen. „Der Kampf um Genf" ist nur die äußere Form, in der ein tiefer liegender Widerstreit in die Erscheinung tritt.

Welches auch das Urteil über die Weiterführung dieses Kampfes sein mag — für den Beginn der Feindseligkeiten gilt das Wort Wagnières, des Famulus Voltaires: les premiers torts vinrent de M. Rousseau.

1886

Der Verfasser von „Paul et Virginie."

Wer auf seinem Gange durch die französische Literatur des achtzehnten Jahrhunderts zu den Werken Bernardins de Saint-Pierre gelangt, fühlt sich wie in eine neue Welt versetzt. Er tritt aus dem geschniegelten Parke des Klassizismus in eine Welt voll Farbe, Glanz und Duft, aus dem Hofgarten von Versailles in den Urwald der Tropen. Das blüht und strahlt, das schimmert und blinkt in den Naturbildern, welche Saint-Pierre entwirft, daß daneben die romantischen Landschaften J.-J. Rousseaus fast farblos und vag erscheinen. Wenn nach dem Ausspruche Sainte-Beuve's „Rousseau der französischen Literatur Grün zugesetzt hat", so hat Saint-Pierre alle Farben des Regenbogens über sie ausgegossen. Was Rousseau begann, das hat er mit kecker Hand weitergeführt: nicht nur als Schilderer der Natur, sondern überhaupt als Vertreter der Reaktion gegen Aufklärung und Klassizismus.

In der Erinnerung der Nachwelt lebt Saint-Pierre vorzüglich als der Verfasser von „Paul et Virginie." Paul et Virginie ist aber ein Teil eines großen

Werkes, der „Etudes de la nature“ (1784—88), das Saint-Pierres eigentliche Lebensarbeit darstellt und seine geschichtliche Bedeutung begründet. Was er nach den Etudes noch bis zu seinem Tode (1814) geschrieben, ist fast nur blasse Wiederholung und ermattende Amplifikation. Das Buch aber, das den Etudes vorangeht und seine Reise nach der Insel Mauritius (Voyage à l'Ile-de-France, 1773) beschreibt, ist als ein Zeugnis einer Entwickelung von Bedeutung: er hatte es geschrieben, ehe er als Rousseaus Freund und Vertrauter unter dessen persönlichem Einflusse stand.

Bernardin de Saint-Pierre entstammte (1737) einer Familie des Hâvre, in welcher allerlei Narrheit zu Hause war. Seine Bildung war lückenhaft, seine Wanderjahre abenteuerlich, der Aufenthalt auf Mauritius (1767 bis 1771) unbefriedigend und niederdrückend. Nach Paris zurückgekehrt, verfiel er in Not und Elend, die allmählich besseren Verhältnissen wichen, bis der Erfolg der Etudes ihm den klingenden Lohn der Berühmtheit einbrachte, sodaß er sein Alter im Schoße der Wohlhabenheit beschloß, von Vielen bewundert, beneidet, aber von Wenigen geliebt. Denn der berühmte Verfasser der rührenden Geschichte von Paul und Virginie war bei aller Sentimentalität weniger liebenswürdig, als er nach dem Roman seines Lebens erscheint, den sein Sekretär Aimé Martin geschrieben hat. Er war ein Kauz, dessen Reizbarkeit und Mangel an Zartgefühl den wenigen Freunden schwere Opfer auferlegte und dessen Worte und Gebahren oft an die Narrheit seines Meisters Rousseau erinnern.

Seine „Reise nach Mauritius“ ist ein aus Briefen

und Tagebuch-Notizen schlecht komponiertes Buch, doch nach Inhalt und Absicht merkwürdig genug. Seinen Zeitgenossen ungleich, welche die Natur über der Kunst vergessen, zieht er einer stolzen Marmorsäule den knorrigen Rebstock vor und zu dieser Wertschätzung der Natur will er sie mit seiner Reisebeschreibung bekehren. Er ist sich der Schwierigkeit seiner Aufgabe wohl bewußt. Die ins Wörterbuch der Akademie gezwängte, farblose Literatursprache der Franzosen versagt den Dienst: die Aufgabe, die Natur wiederzugeben, ist so neu, daß die dazu nötigen Ausdrücke dem Schilderer gar nicht zur Verfügung stehen. „Versucht es nur, einen Berg so zu beschreiben, daß man ihn wiedererkennen kann. Wenn Ihr von seinem Fuße, seinen Flanken, seinem Gipfel gesprochen habt, so seid ihr fertig. Aber welche Mannigfaltigkeit ist in diesen geschweiften, rundlichen, gestreckten, plattgedrückten, hohlen Formen .... und dafür habt Ihr nur blasse Umschreibungen zur Verfügung. Euere Schilderungen sind dürr, wie geographische Karten. Indien sieht da aus wie Europa: la physionomie n'y est pas.“ Saint-Pierre verlangt nicht allgemeine Umrisse, er verlangt ein Porträt des Geschauten. Die Natur soll in den Schilderungen individualisiert werden. An die Stelle der verschwommenen und monochromen Wiedergabe, wie sie dem wortarmen Klassizismus allein möglich ist, soll ein scharf ausgeprägtes polymorphes und polychromes Bild treten. Und mit der Natur will er seinen ungläubigen Lesern auch Gott offenbaren, von dessen Dasein die Natur in weithin erkennbarer Schrift Zeugnis ablege. „Vermöchte ich es,“ sagt er „auch nur, ein schwaches

Bild dieser wunderbar eingerichteten Natur zu entwerfen, so müßte auch der unaufmerksamste Mensch beim einsamen Gang durch sie ausrufen: Hier ist jemand gegenwärtig.“ Saint-Pierre fühlt, wie Rousseau, Gottes Nähe; er ist religiös.

Was ihm den Aufenthalt auf der Südseeinsel insbesondere verdarb, das war der tägliche Anblick des Sklavenelendes: „Täglich habe ich Männer und Weiber peitschen sehen, weil sie etwa ein Kochgeschirr zerbrochen oder eine Tür hatten offen stehen lassen . . . . Meine Feder ist es müde, diese Scheußlichkeiten zu beschreiben. Noch aus der Ferne schallte der Knall der Peitschen, Pistolenschüssen gleich, an mein Ohr und vernahm ich herzzerreißendes Rufen um Gnade. Wenn ich, um diesen Qualen zu entgehen, mich in die Einsamkeit flüchtete, so fand ich da nur ein von Felsen starrendes Land, Berge, deren Gipfel, unbesteigbar, in den Wolken sich verlieren, donnernde Wassermassen, welche in tiefe Schluchten stürzen. Die Winde, die in diesen wilden Tälern heulen, das dumpfe Tosen der Wogen, das endlose Meer, das sich in der Ferne ausdehnt nach Gegenden, welche den Menschen unbekannt sind . . . Alles das erfüllte mich mit Traurigkeit, goß in mein Herz das Gefühl des Verlassenseins und der Verbannung.“

Man sieht, Saint-Pierre spricht in diesem Buche nicht mit Sympathie von der tropischen Landschaft; sie tröstet ihn nicht. Er denkt noch nicht daran, sie zum Schauplatz einer Idylle zu machen. Darüber müssen noch Jahre vergehen und es muß die Erinnerung kommen, die alles verklärt, ehe er aus Mauritius den Garten

Eden von Paul und Virginie macht. Er hebt nachdrücklich hervor, daß er nicht zu den Reisenden gehöre, welche die fernen Länder so verführerisch schildern, daß sie dem Leser die Heimat verleiden und ihn zur Auswanderung verlocken. Die Natur habe allen Ländern die gleiche Summe von Vorzügen und Schattenseiten verliehen: die Pracht der Tropen werde durch Plagen ausgeglichen, die unsern Klimaten fremd seien. Frankreich habe Indien um nichts zu beneiden, und er schätze sich glücklich, wenn dies sein Buch einen einzigen wackeren Menschen von der Auswanderung abhalte und ihn dazu bewege, einen vernachlässigten Morgen Landes in der Heimat zu bebauen. Ländliches Leben ziehe er dem städtischen vor und von allen Landschaften gebe er derjenigen den Preis, in welcher er seine Jugendjahre verlebt habe. „Die Stätte unserer Jugend hat einen geheimen Reiz, hat etwas, was ans Herz greift und was kein anderes Land zu ersetzen vermag.“

So schließt Saint-Pierre sein erstes Buch. Es ist bereits ein Zeugnis seiner Naturschwärmerei und seines bewußten Strebens, die Natur individualisierend zu schildern und dafür eine neue Sprache zu schaffen, und hier schon sind ihm glänzende Stücke, wie die Schilderung eines Sturmes bei Mozambique, gelungen. Aber es spricht keine Vorliebe für die Tropen aus diesen seinen Reisebriefen und trotz des Lobes des Landlebens gibt der Verfasser nicht eigentlicher Zivilisationsfeindlichkeit Ausdruck. Den bloß erst glimmenden Funken dieses Kulturhasses wird Rousseaus glühende Beredsamkeit zur lodernden Flamme anfachen und diese Flamme schlägt dem Leser aus den Etudes entgegen.

Saint-Pierre hatte den Plan gefaßt, eine allgemeine Naturgeschichte zu schreiben. Er wollte mit Buffon rivalisieren und in die entgötterte Naturbetrachtung der Enzyklopädisten Gott wieder einsetzen. Aber der gigantische Plan scheiterte gleich zu Anfang. Auf einem Erdbeerstrauche, der unter seinem Fenster wuchs, beobachtete er während mehrerer Wochen eine große Zahl verschiedener Mückensorten, und der Versuch, diesen winzigen Ausschnitt aus dem Leben der großen Natur zu schildern, ließ ihn erkennen, daß er nicht einmal dieser Aufgabe, geschweige denn der einer Beschreibung der ganzen Natur genügen könne. „Meine Zeit reichte nicht aus, und, um die Wahrheit zu gestehen, der sprachliche Ausdruck fehlte mir.“ So beschränkt er sich denn darauf, die Erscheinungen zu schildern und zu deuten, welche ihm besonders geeignet scheinen, „die göttliche Harmonie der Natur“ zu beweisen. Im Dienste dieses Nachweises stehen alle die Beschreibungen, die Erklärungsversuche, die zahllosen Digressionen der zwölf ersten Etudes, in denen er alles aufhäuft, was ihm zur Hand ist: j'ai tout ramassé. Er will dem kranken Auge seiner Zeitgenossen den Star stechen, auf daß die Natur mit ihrem verborgenen Gott sich ihm offenbare.

Die Polychromie der Schilderung des „Voyage“ ist hier weit übertroffen. Man sehe das farbenreiche Bild der Waldflora, das er gibt: „Mit den ersten Tagen des April entwickeln sich inmitten des dunklen Waldes die Netze des Immergrün und der Anemona nemorosa, welche mit glänzendem Teppich die dürren Moose und Blätter des vergangenen Jahres überspannen. Man

sieht am Saum der Wälder schon Primeln, Veilchen und Gänseblümchen erblühen, die aber zum Teil bald verschwinden, um der blauen Hyazinthe, dem goldenen Kreuzkraut, das nach Honig riecht, dem duftenden Maiglöckchen, dem die Liebenden so gut sind, dem gelben Ginster, dem goldig glänzenden Hahnenfuß, dem so hübsch ins Gras gemischten roten und weißen Klee das Feld zu räumen ... In reizendem Kontrast erblühen hierauf Mohn und Kornblume. Die wilden Rosenbüsche erschließen ihre frischen, bunten Blumengewinde, die Erdbeeren färben sich und das Gaisblatt durchduftet die Luft ..." An dergleichen und noch viel kunstvollere Schilderungen ist man heute längst gewöhnt. Für Frankreich war solche Malerei damals etwas Neues. Sie bedeutete die literarische Offenbarung einer neuen Welt.

Jetzt ist er von Rousseau stark beeinflußt. Er lehrt laut und entschieden, daß der Mensch von Natur gut ist, daß moralisches und physisches Übel nicht in der Natur sind, sondern erst durch den Menschen hinein gebracht wurden, als er die natürlichen Lebensbedingungen verließ. Seine Kulturfeindlichkeit spricht sich nachdrücklich aus, oft mit den Worten Rousseaus: „Je zivilisierter die Gesellschaft wird, umso manigfaltiger und grausamer wird das Übel." Er erklärt der vernunftmäßigen Erkenntnis den Krieg. Er will ein Leben, das nicht von der vernünftelnden Raison, sondern vom Gefühle, von der Empfindung regiert wird. Nicht: je pense, donc je suis, sondern: je sens, donc je suis, ist gleichsam das Axiom seiner Philosophie. „Ich habe ein Erkenntnismittel gesucht, das geeigneter wäre, die Wahrheit zu

finden, als unsere Vernunft es ist, und, ich habe es in jener erhabenen Naturanlage zu finden geglaubt, die wir Gefühl nennen und die bei allen Nationen dieselbe ist. Mit Hilfe dieses Mittels habe ich die Naturgesetze beobachtet." Dabei geht er über Rousseau hinaus. Er fühlt, daß der Mensch das Zentrum der Schöpfung und daß die ganze Welt für ihn eingerichtet ist. Er ist der Unerschrockenste aller Teleologen. Diese Interpretation der Natur nach ihren angeblichen Endzwecken, die im Menschen gipfeln, zieht sich durch sein ganzes Werk.

Von der nämlichen gefühlsmäßigen Erkenntnisweise ausgehend bekämpfte er — der ein schwacher Mathematiker war — die Lehre von der Abplattung der Erde: die Erde ist an den Polen von ungeheuren Eiskappen bedeckt, wodurch sie vielmehr das Aussehen eines Eies erhält. Diese polaren Eismassen schmelzen im Sommer und bilden „die Quellen des Meeres, wie die Eisgebirge die Quellen der bedeutendsten Ströme bilden". Das Abfließen der Wassermengen von diesen Eiskuppeln nach dem wasserverdunstenden Äquator bedingt die Flutbewegungen des Ozeans. Auf dem selben Wege erkannte er auch, daß die Sonne, welche die Getreidefelder vergoldet, aus Gold bestehe, usw. Und heftige Worte brauchte er gegen die zeitgenössische Wissenschaft, die ihn bekämpfte oder noch häufiger ignorierte.

Saint-Pierre ist wissenschaftsfeindlich. In einem „Freuden der Unwissenheit" überschriebenen Abschnitt spricht er vom „traurigen Kompaß der menschlichen Forschung", der er sichern Mißerfolg prophezeit, während die Gottheit ihre wunderbaren Geheimnisse der Unwissen-

heit erschließe. „An den ehrgeizigen Forschungen der Wissenschaft hängt jener alte Fluch, der einst über den ersten Menschen ausgesprochen worden ist, als er vom Baum der Erkenntnis zu essen wagte.“

Diese unwissenschaftliche Art ist nicht nur gedankengeschichtlich interessant als Ausdruck der Reaktion gegen das Aufklärertum, sondern sie hat auch ihre poetische Seite. Diese Natursymbolik geht von unwissenschaftlicher Fragestellung aus und führt zu wissenschaftlich unhaltbaren Lösungen; aber ihr liegt doch innige Freude an der Natur zugrunde. Liebevolles Eindringen in das bunte Leben der Natur ist ihre Begleiterin — sie macht dabei übrigens auch manche wissenschaftlich wertvolle Beobachtung — und die Erkenntnis neuer Beziehungen der Natur zum Menschen ist ihr Resultat. So bedeutet sie einen großen poetischen Gewinn für das französische Schrifttum, welches damals der wahren Sympathie für die Natur entbehrte.

Die Natur wird für Saint-Pierre zur treuen Begleiterin der Stimmungen des Menschen, zur „zärtlichen Freundin, die sich seiner Lage anpaßt“. So nährt z. B. „der strömende Regen, unter welchem moosbedecktes Gemäuer trieft und das Rauschen des Windes, der sich in das Geplätscher des Regens mischt“, die Melancholie, die nach St-Pierres Meinung „eine der wonniglichsten Erregungen der Seele“ ist. An das Kapitel über die Melancholie reiht sich ganz natürlich ein anderes über den Genuß, den der Anblick einer Ruine gewährt, an dessen Schluß er eine verfallene mittelalterliche Burg wie ein ächter Romantiker beschreibt: „. . . Über die Zinnen der Türme ragen hohe Bäume empor, die in der Luft

wie ein dichter Haarschmuck erscheinen. Hinter den Epheuvorhängen, welche die Mauern bedecken, lassen sich gotische Fenster, Höhlentoren gleich, entdecken. Über dieser menschenverlassenen Wohnstätte zieht schweigsam der Weih seine Kreise, und wenn die Stimme eines Vogels zu hören ist, so ist es die der Eule, die im Gemäuer haust . . . Wenn ich daran denke, daß diese Burg einst von Raubrittern bewohnt war, die sich verderbenbringend auf Vorübergehende stürzten, so ist mir, als sähe ich in ihr das Knochengerippe eines gewaltigen Raubtiers.“ Man glaubt Viktor Hugo zu lesen! —

In der dreizehnten und vierzehnten „Studie“ spricht er von den Gebrechen der sozialen Einrichtungen und der Erziehung, die er beide auf Grund der Naturgesetze reformieren will. Seine Vorschläge zeigen eine merkwürdige Mischung von praktischer Einsicht und Phantasterei. Er ist ein für seine Zeit (1783) ziemlich vorgeschrittener Demokrat. Er will keine großen Kapitalien, keine Monopole, keine privilegierten Gesellschaften zulassen, die Käuflichkeit der Ämter abschaffen, das Vermögen der Geistlichkeit zugunsten der Armenpflege konfiszieren, den Adel aufheben. An Stelle der schrecklichen Spitäler soll geordnete häusliche Krankenpflege treten; die Gefängnisse sollen saniert, die Irrenbehandlung humanisiert werden. Er schlägt eine Altersversorgung für Arbeiter und den Bau von Volkspalästen vor. Zum Schluß schildert er einen solchen People's Palace nach seiner Idee: das auf einer Insel der Seine bei Neuilly zu errichtende Elysée, das er nach der wortreichen Lehrhaftigkeit und der tugendschwärmerischen Phan-

tasie des achtzehnten Jahrhunderts mit allen möglichen Emblemen, Altären, Statuen, Reliefs, Grabdenkmälern samt lehrreichen Inschriften schmückt, die der Tugend ein Denkmal und der Nachahmung ein Vorbild setzen. Inmitten eines Tabakgärtchens sollte sich da das Grabmal Nicots erheben, der dem Abendlande den Tabak brachte und damit „den Schatzkammern der europäischen Fürsten Geld und ihren Untertanen angenehme Träume" verschaffte. Auch der Überbringer der Kartoffel, des Futterklees, der Lilien und der Kapuzinerblumen, der Erfinder der Luftballons — nicht aber der des menschheitsfeindlichen Schießpulvers —, heroische Soldaten, tugendlehrende Schriftsteller wie Amyot und Fénelon, edle Frauen sollten in diesem Elysée ruhen und die ihren Ruhm verkündenden Inschriften dürfen weder lateinischer Sprache noch mythologischen Inhalts sein, noch irgend etwas enthalten, was nach der Akademie schmeckte. Nicht der dürfe hier sein Denkmal erhalten, der eine rein gelehrte Entdeckung machte, sondern nur der, dem es gelänge, seine Entdeckung für das Volk nutzbringend zu gestalten.

Und als Reformer der Erziehung wendet sich Saint-Pierre also an die Pädagogen: „Ihr unsinnigen Lehrer! Ihr behauptet, die menschliche Natur sei verdorben und Ihr seid's, die sie verderbt mit Eurem widerspruchsvollen und eiteln Unterrichtsstoff, Eurem gefährlichen Ehrgeiz, Euern schändlichen Strafen. In gerechter Vergeltung wird einst diese schwache und unglückliche Generation der, die sie quält, an Neid, Streitsucht, Abneigung und Meinungsverschiedenheit all das Böse heimzahlen,

das sie von ihr empfangen hat." Die Erziehung soll im wesentlichen, wie Rousseau das wollte, dem St-Pierre indessen in vielen Einzelheiten widerspricht, sich darauf beschränken, böse Gedanken von den jungen Menschen fern zu halten. Die Mädchen bedürfen gar keiner gelehrten Unterweisung. Gelehrte Frauen seien immer unglücklich gewesen, da der Mann in seiner Gattin nicht einen Rivalen, sondern eine gute Köchin zu finden wünsche. Die Knaben könnten der klassischen Studien fast entbehren. St-Pierre haßt insbesondere den grammatischen Unterricht, die Ablative, die Konjunktive ꝛc. „Mit Hilfe grammatischer Regeln eine Sprache sprechen lernen wollen, heißt gehen lernen mit Hilfe der Gesetze des Gleichgewichts. Die Grammatik wird durch den lebendigen Gebrauch der Sprache gelernt." So will er das Latein als gesprochene Sprache beim Handfertigkeitsunterricht und beim Turnen lehren. Namentlich soll ohne körperliche Züchtigung unterwiesen werden: „Es ist bemerkenswert, daß der Mensch das einzige Geschöpf ist, das seine Jungen mit Hilfe von Prügeln erzieht."

Der Jugendunterricht soll nach seiner Meinung neun Jahre (vom 7. bis 16. Lebensjahr) dauern und in der Ecole de la Patrie allen in gleicher Weise erteilt werden. Er soll Arithmetik, Geometrie, Physik, Mechanik, Agrikultur, Bauhandwerk, Bäckerei, Weberei und die Ausschmückung der Wohnungen gelehrt werden. Dazu soll sich eine sorgfältige bürgerliche Erziehung gesellen. St-Pierre ist wohl der erste, der den Vorschlag der Einrichtung von Schulbataillonen gemacht hat. „In dieser Vaterlandsschule wird man sich nicht lärmender

Glocken bedienen, um die verschiedenen Stunden anzukündigen, sondern des Klanges von Schalmeien, Flöten und Hoboen. Alles was da gelehrt werden soll, wird außerdem in Verse und Musik gesetzt. Man glaubt gar nicht, wie bedeutend der Einfluß der Verbindung dieser beiden Künste ist." So vereinigt er utopistisches Gerede mit ernsten Vorschlägen, an deren Verwirklichung eine spätere Zeit eifrig arbeiten wird.

Dem 1788 veröffentlichten vierten Bande dieser merkwürdigen Etudes de la nature war eine kleine Erzählung beigegeben, die gleichsam die novellistische Zusammenfassung von Saint-Pierres Naturtheorien darstellt: Paul et Virginie, eine idyllische Familien- und Liebesgeschichte mit der Szenerie der Insel Mauritius als Hintergrund. Es ist eine Art Hirtendichtung mit tropischer Landschaft. Er will der Theokrit der Tropen sein. „Ich habe versucht," heißt es in der Vorrede, „einen Boden und eine Vegetation zu schildern, die von denen Europas verschieden sind. Unsere Dichter haben ihre Liebespaare zur Genüge ans Ufer der Bäche, auf die Wiesen und unter das Laubdach der Buchen versetzt. Ich habe ein Liebespaar ans Meeresufer, unter Felsen und in den Schatten blühender Kokospalmen, Bananen- und Zitronenbäume versetzen wollen." Der Schönheit der tropischen Natur solle die moralische Schönheit der kleinen Gruppe von Menschen entsprechen, welche die Helden seiner Geschichte sind: schöne Menschen in schöner Umgebung.

Die Geschichte selbst, die jedermann kennt, zerfällt in zwei Teile, einen ersten dichterischen und einen zweiten mehr lehrhaften, gerade wie Rousseaus Nouvelle Héloïse,

an die Saint-Pierres Novelle auch sonst erinnert. Jener erste Teil schildert, wie die Liebe zweier Kinder sich zur Liebe zwischen Weib und Mann wandelt: Wahrheit und Dichtung, aus des Erzählers eigenen Erlebnissen zusammengetragen. Die Darstellung, vom farbenprächtigen Hintergrund der tropischen Landschaft gehoben, ist poesievoll, fesselnd, ergreifend. Sie spricht zum lesenden Kinde die Sprache des Kindes und zum Erwachsenen die Sprache der Leidenschaft. Der zweite Teil schildert die Trennungszeit: Virginie in Paris, der Bildungsinfektion preisgegeben; Paul, auf der Insel zurückgeblieben, mit seiner Ausbildung fürs praktische Leben beschäftigt, die in einem langen Dialoge entwickelt wird. Dieser Teil fällt gegenüber dem ersten ab; seine Lehrhaftigkeit erscheint blaß gegenüber der epischen Lebensfülle jenes anderen und führt, wie in der Nouvelle Héloïse, zu einem unkünstlerischen Schlusse. Nicht nur ist die Erzählung des Schiffbruchs, in welchem die zurückkehrende Virginie angesichts der heimatlichen Küste, vor den Augen Pauls, untergeht, den Schilderungen des ersten Teils nicht ebenbürtig, sondern es ist auch dieser Schluß an und für sich schwach, ein Verlegenheitsschluß, wie derjenige des Rousseau'schen Romans. Beide Dichter lassen ihre Heldinnen, dieser Julie, jener Virginie, in dem Augenblick eines plötzlichen Todes sterben, da ihnen das brennend gewordene Problem ihres Lebens unbequem zu werden anfängt und Saint-Pierre macht sichs dabei noch erheblich leichter als Rousseau. Der Ruhm der kleinen Erzählung beruht durchaus auf dem ersten Teil. —

Bernardin de Saint-Pierre hat, auf den Spuren

Rousseaus gehend und von der gefühlsseligen Kulturfeindlichkeit dieses seines Meisters geleitet, der französischen Literatur eine neue Welt, die der bunten Farben, der wogenden Formen, der lieblichen Düfte erschlossen. Er hat den Farben- und Formenreichtum der äußeren Natur in ihren Bereich gerückt, indem er ein Vokabular für ihre Darstellung schuf. Der Klassizismus ließ nur den farblosen, allgemeinen Ausdruck zu; Saint-Pierre nahm für den malerischen, speziellen, gleichsam technischen Ausdruck das literarische Bürgerrecht in Anspruch. Die wenigen Zeilen, die hier aus seinen Werken zitiert sind, liefern dafür Belege. Das Wort nacré (Schildkrot) z. B., das so oft in den Versen der Romantiker wiederkehrt, hat zum erstenmal durch Saint-Pierre literarische Verwendung gefunden. Saint-Pierre hat nicht nur die tropische Natur polychrom und polymorph dargestellt, sondern auch die einheimische. Da aber Paul et Virginie sein verbreitetstes Buch ward und hier die Szenerie exotisch ist, so wurde allerdings die Farben- und Formenpracht, die er eingeführt hat, literarisch wesentlich in der Form des Exotismus wirksam.

Saint-Pierre ist zum Vater des literarischen Exotismus geworden. Sein unmittelbarer Schüler ist Chateaubriand, der im April 1791 nach Nordamerika reiste, um dort Landschaftsbilder für seinen Indianerroman (Die Nadovessier) zu finden, aus dem er seit 1801 zwei glänzende Episoden, die Novellen von Atala und von René veröffentlichte, deren Schauplatz die prärien- und urwaldumsäumten Ufer des Méchacebé (Mississipi) sind. Heute treibt St-Pierres und Chateaubriands Exotismus üppige,

nun aber allmählich verblassende Blüten in den Werken Pierre Loti's. Dessen „Rarahu" ist die wildwachsende, die Sinne berauschende tropische Blume, neben welcher Saint-Pierres „Virginie" als das aus europäischer Erde in die Tropen versetzte sentimentale Veilchen erscheint.

1895.

Madame de Staël.

Unter jenen, die an der Wiege des Jahrhunderts, das nun zur Neige geht, gestanden und ihm einen Hauch ihres Geistes mitgeteilt haben, ragen in Frankreich namentlich zwei Schriftsteller hervor: Chateaubriand und Madame de Staël.

Beider Wurzeln ruhen tief im XVIII. Jahrhundert, das eine so gewaltige Erschütterung der Überlieferung auf allen Gebieten des Lebens gebracht hat. Diese Erschütterung, diese Zweifel empfingen beide als das Erbe der Zeit, in welche ihre Jugend fiel. Mit diesem geistigen Erbe haben die beiden verschieden geschaltet: die leicht entflammbare, gefühlvolle Enthusiastin Frau von Staël anders als der kalte, frivole Skeptiker Chateaubriand. Und diese Verschiedenheit ihrer Temperamente war verbunden mit einer bedeutungsvollen Verschiedenheit der Herkunft: Chateaubriand ist katholischer Franzose, Frau von Staël stammt aus dem protestantischen Genf, wie J.-J. Rousseau. Frau von Staël hat ein doppeltes Vaterland, ein französisches und ein schweizerisches. Ihr Blick ist früh über die Grenze ihrer französischen Adoptiv-

heimat hinaus gerichtet. Sie ist mehr weltbürgerlich als Chateaubriand. Die religiösen Sympathien ihrer Familie gehen ins protestantische Ausland.

Gefühlsseliger Enthusiasmus, Weltbürgerlichkeit mit protestantischen Sympathien sind die Grundlagen, in welchen Frau von Staëls Leben und Schriftstellerei ruhen.

Diese Schriftstellerei ist eine dreifache:

Einmal — damit hat sie begonnen und das ist auch der dauerndste Teil ihrer schriftstellerischen Arbeit — behandelt sie Fragen der Literatur, besonders die Frage der Neugestaltung der sich im Hergebrachten erschöpfenden französischen Literatur. Hierher gehören die „Briefe über J.-J. Rousseau", die sie in ihrem achtzehnten Jahre schrieb und 1789 drucken ließ; hierher gehört der Essai sur les fictions (von 1795), eine Theorie des Romans enthaltend, die Goethe in den „Horen" übersetzte; das Buch De la littérature von 1800 und ihr Hauptwerk De l'Allemagne von 1810.

Zum Zweiten hat sie, die durch ihre überschwängliche, gefühlsselige Art in sehr schwierige Lebenslagen geraten war, das Problem der Lebensführung, das ihr auf Schritt und Tritt quälend entgegentrat, in Büchern behandelt. Hierher gehören die unvollendete Schrift „Über den Einfluß der Leidenschaften" (von 1796) und ihre beiden Romane Delphine (1802) und Corinne (1807).

Und zum Dritten hat sie zwei autobiographische Selbstverteidigungen geschrieben: die eine um 1812 unter dem Titel „Zehn Jahre Verbannung" (gedruckt 1821) ist gegen ihren Peiniger Napoleon gerichtet; die andere trägt

den Titel „Betrachtungen über die französische Revolution“ (geschrieben 1814–16, gedruckt 1818). Mit ihr verteidigt die freiheitlich gesinnte Frau die großen Ziele und Errungenschaften der Revolution gegenüber der maßlosen bourbonischen Reaktion und zwar verteidigt sie insbesondere die Stellung ihres Vaters Necker und ihren eigenen Anteil. —

Germaine Necker wurde im Jahre 1766 zu Paris geboren. Ihr Vater ist der bekannte Bankier und Finanzminister Ludwigs XVI. Ihre Mutter ist eine waadtländische Pastorstochter, eine geistig sehr aufgeweckte Frau, von kalvinistischer Gesinnung und christlicher Werktätigkeit. Doch lag mit ihrer Kirchlichkeit ihre weltliche Neugier in beständigem Streite. Sie liebte das Salonleben mit seinen weitab führenden Interessen.

Mit elf Jahren besucht Germaine den Salon ihrer Eltern, wo die Enzyklopädisten, welche Frau Necker ihre unglücklichen Freunde zu nennen pflegte, sich mit dem Mädchen unterhalten. Sie bildete sich beim Gespräch mit diesen unkirchlichen Aufklärern. Hier fand ihre natürliche Lebhaftigkeit, ihre Wißbegierde, ihr Talent für Unterhaltung die reichste Nahrung. Der Zucht der Erziehung ward sie nicht unterworfen. Früh von Bewunderung umgeben, ohne Sammlung, ohne eigentliche Arbeit, rebellisch gegen jeden Zwang, insbesondere auch den der Grammatik, wuchs sie heran, den Impulsen ihrer schwärmerischen Natur überlassen. Eine Kräftigung ihres Willens erfuhr sie nicht. Hierin gleicht ihre Jugend derjenigen Rousseaus und Chateaubriands.

Sie lernt, nicht die Pflicht sondern das Gefühl, das

leidenschaftliche Empfinden, zur Führerin ihres Lebens zu machen und dieses Lebensprogramm entwickelt sie dann mit achtzehn Jahren in ihren „Briefen über J.-J. Rousseau", den sie besonders als Verfasser des Liebesromans der Nouvelle Héloïse feiert, dieses „Buches für Frauen", wie sie sagt. Die „lettres de feu" dieses sentimental-sinnlichen Romans entflammen sie. Sie träumt von ungetrübtem Liebesglück. Geliebt zu sein erklärt sie als ihr Ziel, auch als Ziel ihrer literarischen Arbeit.

Und diese liebebedürftige Frau schließt nun, zwanzigjährig, eine rein konventionelle Heirat, ohne Neigung, mit dem schwedischen Gesandten Baron von Staël. Die unglückliche Ehe, aus welcher zwei Knaben und ein Mädchen hervorgingen, führte 1798 zu einer freiwilligen Trennung der Gatten. 1802 wurde Frau von Staël Witwe.

Im Gesandtschaftshotel der Rue du Bac eröffnet sie einen Salon, dessen geräuschvolles Treiben ihr Element war, ohne daß es indessen ihr unbefriedigtes Herz zum Schweigen gebracht hätte. Talleyrand, damals noch Abbé de Périgord, fesselt sie; sie faßte eine tiefe Neigung zum Grafen Louis de Narbonne.

Sie begrüßt die Revolution. Ihr Salon wird zum Mittelpunkt der Gemäßigten, der sogenannten Constitutionnels. Sie wird Politikerin und führt ein großes und lautes Wort. 1792 muß sie fliehen. Sie wendet sich nach ihrer väterlichen Besitzung in Coppet am Genfersee.

Ein kürzerer Aufenthalt in London offenbart ihr Narbonnes Untreue und bereitet ihr den ersten tiefen Herzenskummer.

Ihrem Leben fehlt die rechte Beschäftigung; auch die

Erziehung ihrer Kinder nimmt sie nicht stark in Anspruch. An diesen eleganten Müßiggang, dessen große Angelegenheit die Salonplauderei ist, hängt sich die üble Nachrede. Und Frau von Staël gab ihr reichlich Nahrung durch den ihrem überschwänglichen, gefühlsseligen Wesen eigenen Mangel an Takt, den sie in ihrer nie versiegenden geistreichen Rede und in ihrer direktionslosen Lebensführung an den Tag legte. Sie forderte das 'qu'en dira-t-on? förmlich heraus und vergebens predigte ihr die Mutter warnend, daß: un homme doit braver l'opinion, une femme doit s'y soumettre. Sie, die Frau, wollte der Meinung der Gesellschaft trotzen.

1794 verlor sie die Mutter und im nämlichen Jahre lernte sie den Lausanner Edelmann Benjamin Constant kennen. Trotz der vollendeten Gegensätzlichkeit ihres Wesens übten die beiden eine mächtige Anziehungskraft aufeinander aus. Der hochbegabte, aber frivole, ausschweifende, aller ernsten Hingebung bare Constant gewann ihr Herz und diese Leidenschaft durchbraust ihr Leben während ein und einem halben Jahrzehnt wie ein Sturm und gestaltet es zu einem unbefriedigten und unbefriedigenden. Sie konnten sich nicht trennen und sich nicht vertragen und beider Aufzeichnungen berichten von den sich immer wiederholenden schrecklichen Szenen. Sie schreibt ihm, wie sie sagt, des lettres comme on n'en écrirait pas à un assassin de grand'route und er verwünscht sie, die er eine homme-femme nennt.

1795 öffnet sich ihr Paris wieder, zunächst vorübergehend, dann ganz. Ihr Salon blüht von neuem. In seinem ruhelosen Treiben kennt sie keine Sammlung.

Ihre ideenreichen Bücher entstehen in unablässigem Geplauder und verraten dies in ihrer nachlässigen Stilisierung. Frau von Staël schreibt geistreich, aber nicht gut. Sie schreibt überall, denn sie hat keine bestimmten Arbeitsstunden, kein Arbeitszimmer, keinen Schreibtisch.

Als 1797 Bonaparte ruhmbedeckt aus Italien zurückkehrt, da steigt der Traum, dieses glänzenden Cäsar glückliche Cleopatra zu sein, vor ihr auf. Aber die Ernüchterung folgte bald. Bonaparte legte wenig Entgegenkommen an den Tag. In Madame de Staëls Benehmen zeigt sich eine Mischung von Koketterie und Feindseligkeit und die beiden geraten auch dadurch in einen immer schärferen Gegensatz, daß der erste Konsul immer mehr als gewalttätiger Machthaber sich enthüllt, während Frau von Staël in Wort und Schrift den Freiheitslehren treu blieb. Ihr lärmender Salon wurde zum förmlichen Mittelpunkt der Opposition gegen Bonaparte, der sie 1803, wenig hochherzig, aus der Hauptstadt verbannte. Ihr Exil begann.

Im Dezember 1803 tritt sie ihre erste Reise nach Deutschland an. Ihr nächstes Ziel ist Weimar. Dort erwartet man sie in den Kreisen Schillers und Goethes nicht ohne Unruhe. Als sie endlich da ist, schreibt Schiller an den vorübergehend abwesenden Goethe sehr viel Gutes über ihren Geist und fügt hinzu: „Das einzige Lästige ist die ganz ungewöhnliche Fertigkeit ihrer Zunge; man muß sich ganz in ein Gehörorgan verwandeln, um ihr folgen zu können."

Frau von Staël wollte über alles unterrichtet sein und, immer zum Plaudern aufgelegt, kannte sie keine

Einteilung der Zeit, die diesen arbeitsamen, studierenden Männern von Weimar so kostbar war. So hauste sie denn in der bürgerlichen Lebensordnung dieser Menschen wie ein Wirbelwind und als sie endlich nach zehn Wochen abreiste, gesteht Schiller: „Es ist mir nach der Abreise unserer Freundin nicht anders zu Mut, als wenn ich eine große Krankheit ausgestanden."

Boshaft, aber nicht ganz unrichtig bezeichnet Heinrich Heine diesen Weimarer Besuch der Frau von Staël als „eine geistige Einquartierung, welche auf unsere Gelehrten fiel."

Im März ist sie in Berlin, überall Napoleons Feinde als Bundesgenossen aufsuchend und auch überall vom spähenden Auge der napoleonischen Polizei begleitet, welche über ihre Triumphe nach Paris berichtet. Krankheit und Tod ihres Vaters rufen sie im April nach Coppet zurück, wohin sie aus Berlin August Wilhelm Schlegel als Erzieher ihrer Kinder mitbringt.

Sechs Monate verlebt sie hierauf (1804—1805) auf einer Reise in Italien, wo ihr, hauptsächlich durch den beredten Monti, die italienische Literatur erschlossen wird. Doch wird sie von Natur und Kunst des Landes nicht wesentlich gefesselt; sie ist von unkünstlerischer Art.

Ihr Salon in Coppet, oder auch in Ouchy, steht in voller Blüte: Franzosen und Ausländer, Fürsten und Bürgerliche, Männer und Frauen drängen sich in demselben. Ihr Schloß wird zur Auberge de l'Europe, wie es vierzig Jahre zuvor, unter Voltaire, das benachbarte Ferney gewesen war. Eifrig wird Theater, auch deutsches, gespielt. So interpretiert Zacharias Werner

selbst, mit Schlegel zusammen, seinen „Vierundzwanzigsten Februar“.

Eine neue Reise nach Deutschland führte sie 1807 bis 1808 nach München, Wien und wieder nach Weimar, wo sie indessen manches unangenehm verändert fand. Man war dort mittlerweile napoleonischer geworden.

Vor Jahren (1802) hatte sie Benjamin Constants Heiratsantrag abgelehnt. Als sie nun aber seine Vermählung (1808) mit einer Andern vernimmt, da erfüllt von neuem schmerzlicher Kampf ihr Herz. Seit langem neigt sie dem christlichen Glauben zu, während sie früher Freidenkerin (Deistin) und in der Praxis fast indifferent gewesen war. Die seelische Krisis von 1808 hatte eine eigentliche Bekehrung zur Folge: sie wird fromme Protestantin. Ihre Stellung zu den Dogmen ist nicht klar. Sie verehrt im Christentum die Religion der Liebe; doch lehnt sie die Ausschreitungen der Mystiker ab.

Die Frucht ihrer zweimaligen Reise nach Deutschland ist ihr berühmtes Buch De l'Allemagne, das 1810 in Druck geht. Die kaiserliche Zensur findet es indessen unfranzösisch, das heißt zu wenig chauvinistisch, zu anerkennend für das Ausland, und läßt die ganze Auflage vernichten. Die Verfasserin wird aus Frankreich verbannt. Sie flieht nach Coppet und wird dort durch einen kaiserlichen Befehl interniert.

Im nämlichen Jahre 1810 traf sie, die Vierundvierzigjährige, mit einem dreiundzwanzigjährigen Genfer Offizier de Rocca zusammen, dessen Erscheinung, dessen geist- und gemütvolle Art sie fesselte und auf den auch sie einen tiefen Eindruck machte. Er trug ihr seine

Hand an und in der heimlichen Ehe, die sie miteinander eingingen, lernte sie wahres Glück kennen, nach welchem sie, die berühmte Frau, bis jetzt umsonst gesucht hatte; denn „die Berühmtheit ist nur das glänzende Kleid der Trauer um unerreichtes Glück."

So blühte neues Leben aus den Ruinen von Coppet. Aber die brutale Hand des Kaisers lastete immer schwerer auf Schloß und Châtelaine. Freunde wurden verbannt, bedroht. Des Kaisers indiskrete Aufsicht über ihre Vita nuova nährte den Klatsch und fügte Beschämung zu den Verlegenheiten. Es trat eine für Frau von Staël peinliche Vereinsamung ein.

Sie verließ Coppet im Mai 1812 und, in weitem Bogen die kaiserliche Machtsphäre umgehend, gelangte sie über Rußland und Finland nach Schweden. De Rocca folgte ihr aus der Ferne. Sie lassen in Stockholm ihre heimliche Ehe bestätigen: „elle avait toujours peur, berichtet de Rocca selbst, de n'être pas assez mariée." Im Juni 1813 kam sie nach London und hier ließ sie im nämlichen Jahre ihr Buch über Deutschland wieder drucken.

Dann öffnete ihr 1814 Napoleons Sturz Frankreich und Paris wieder. Doch waren ihr hier nur noch wenige Tage des Glanzes beschieden. Ihre neue Annäherung an den Napoleon der hundert Tage endete mit neuer Verstimmung. Aber auch das Burbonenregiment konnte der Tochter Neckers nicht behagen. Im Februar 1817 wurde sie in einem Salon vom Schlage gelähmt: der Tod berührte sie an der Stätte ihres Lebens. Ein halbes Jahr später starb sie, 52 Jahre alt. —

Zur Zeit der Herrschaft des französischen Klassizismus war Frankreich literarisch von einer chinesischen Mauer umgeben. Nur aus Italien und Spanien drangen Anregungen herein. Die Literatur der germanischen Gebiete, der Pays du nord, wie sie summarisch hießen, galt als barbarisch. Die von Boileau kodifizierte klassische Kunst hatte keinen Raum für ihre Eigenart.

In der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts wurden die ersten Breschen in diese Mauer gelegt. Die englische Literatur drang unter Voltaires Führung über den Kanal herüber. In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts beginnt langsam auch die deutsche Literatur in Frankreich bekannt zu werden. Der erste deutsche Dichter, dem die Ehre der Übersetzung zu Teil ward, ist Albrecht von Haller, dann folgen Geßners Idyllen, Goethes Werther, Wielands Romane. Diese Einflüsse erschütterten den Klassizismus aber sie brachten ihn nicht zu Fall.

Also schon vor Frau von Staël bestand in Frankreich etwas literarischer Kosmopolitismus, und fand das deutsche Schrifttum einige Beachtung. Aber wenn auch der Weg etwas gebahnt war, so hat doch erst sie Deutschland für die Franzosen eigentlich erschlossen. Sie hat zum erstenmal ein Gesamtbild des geistigen Lebens Deutschlands mit spezieller Berücksichtigung französischer Anschauungs- und Empfindungsweise gegeben und gezeigt, was von deutscher Eigenart in Fankreich zu lernen sei. Ihre Arbeit war trotz aller Vorgänger eine Offenbarung.

Und das Buch De l'Allemagne war nicht ihr erster Schritt auf diesem ruhmreichen Wege. Bereits ihre Schrift De la littérature von 1800 gehört hier-

her. Diese ideenreiche Schrift enthielt zwei große Lehren. Erstens die Lehre von der Wechselwirkung zwischen Freiheit und Literatur: die Literatur bedürfe zu ihrer Blüte freiheitlicher Zustände, besonders jener geistigen Freiheit, die nur durch Aufklärung geschaffen werde. De la littérature ist ein Buch der Freiheit, das dem Konsul Bonaparte mißfallen mußte. Zweitens lehrt dieses Buch eine neue Art literarischer Kritik. Es führt aus, wie es sich in der Besprechung von Kunst und Poesie der verschiedenen Völker nicht um Feststellung der Überlegenheit des einen Volkes über das andere, sondern um ein sympathisches Studium der Verschiedenheiten derselben handle. Nicht mit einem Verse aus Boileau oder einem Satze aus Aristoteles solle man über fremde Literatur urteilen und sie als barbarisch erklären, sondern man solle naiv das andersgeartete Fremde zu verstehen, zu genießen versuchen. Dabei gehören die Sympathien der Verfasserin nicht der Literatur der romanischen, sondern der germanischen Völker, den littératures du nord, besonders der englischen.

Nachdem sie 1804 Deutschland hat kennen lernen, wendet sich ihre Sympathie vor allem dem Geistesleben dieses Volkes zu und sie schreibt De l'Allemagne als Krönung ihrer früher ausgesprochenen Lehren. Il faut, sagt sie hier ausdrücklich, il faut, dans les temps modernes, avoir l'esprit européen.

Das umfangreiche Werk zerfällt in vier Teile, die 1. über Deutschlands Sitten, 2. über seine Literatur, 3. über seine Philosophie und 4. über Religion und Idealität handeln. Was Frau von Staël im dritten

Abschnitt über die deutschen Philosophen, speziell über Kant, sagt, ist zu wenig kundig. Im vierten Abschnitt entwickelt sie, unter gelegentlichen Hinweisen auf Deutschland, ihre eigenen Ideen über Religion und Ideale. Sie erklärt Frankreich als frivol, skeptisch, blasiert. Deutschland sei ernst, religiös und enthusiastisch. „O Frankreich", so schließt sie ihr Buch, „halte auch du die Ideale hoch und gehe nicht auf in der trostlosesten aller Fragen: à quoi bon? —" Im ersten und zweiten Teil liegt der Schwerpunkt des Buches. Frau von Staël führt aus, wie Deutschland, der politischen Einheit, der herrschenden Hauptstadt entbehrend, große Manigfaltigkeit und Freiheit der geistigen Bildung, einen ausgesprochenen Individualismus zeige. In Frankreich habe der ausgebildete gesellschaftliche Verkehr, das Salonleben, die Menschen geistig nivelliert, sie der persönlichen Empfindungsweise, der Originalität beraubt. Dieses Salonleben verhindere die stille Sammlung, die zusammenhängende Arbeit, und vor allem habe es die Franzosen daran gewöhnt, alles, auch das Ernsteste, zum Gegenstande geistreichelnder, scherzender, witzelnder Unterhaltung zu machen, deren verletzende Persiflage jeden bedrohe, der etwas Besonderes, Eigenartiges wolle und jeden verfolge, der aus der Reihe heraustrete. Der Mangel dieses Salonlebens sichere den Deutschen Originalität des Denkens und Empfindens, gestatte ihnen Sammlung und Träumerei, gewähre unbeschränkte Arbeitszeit und schütze sie vor der lähmenden Herrschaft des Spottes, vor der terrible autorité du ridicule, von der sie, die aufstrebende aber auch taktlose Frau, in Frankreich so viel Leid erfahren hat. Die

Deutschen seien die Vorposten der Armee des menschlichen Geistes. Esprit haben sie wenig, aber große Gedankenkraft, Phantasie, reiches inneres Leben (la poésie de l'âme), doch wenig praktischen Sinn. Diese kühnen und tiefen Denker seien unterwürfig gegenüber den Mächtigen dieser Welt. In ihrer Literatur verrate sich natürlich ihre gesellschaftliche Unerfahrenheit, insbesondere in der Vernachlässigung der äußern Form; hier könnten sie manches von den Franzosen lernen.

Von den Deutschen sagt ihr der Dichter der Ideale, Schiller, am meisten zu. Goethe ist ihr zu kalt, zu objektiv, zu zurückhaltend. Sie rühmt die Freiheit des deutschen Verses und der Wortstellung, die malerischen Beiwörter, die dem poetischen Ausdruck etwas Vages, Träumerisches verleihen. Aber in ihrer französischen Übersetzung deutscher Dichtungsproben wagt sie es freilich nicht, den deutschen Ausdruck genau wiederzugeben. — In Frankreich habe eine engherzige Versgesetzgebung die Lyrik ertötet. Der Klassizismus sei eine Poetik der Negation. Deutschland aber besitze eine Lyrik, die eben nur da gedeihe, wo der Dichter die in der Tiefe schlummernden Gefühle frei in Worte entfesseln dürfe. Dabei sei die Poesie immer ernst. Der Scherz gehöre in die Prosa. Scherzen heiße erniedrigen: c'est rabattre que de plaisanter!

Die Entwickelung der Kulturmenschheit, fährt Frau von Staël fort, zerfalle in die zwei Phasen der Naturreligion des Heidentums und des Spiritualismus des Christentums. Der ersteren entspreche die klassische Dichtung, die keiner Entwickelung mehr fähig sei. Der

zweiten entspreche die romantische Dichtung, der die Zukunft gehöre und die, auf der Geschichte und Religion der neueren Zeit beruhend, national und christlich sein werde. Hier trifft sie sich mit Chauteaubriand.

Als Beispiele dieser Poesie führt sie nun Dichtungen Schillers, Goethes und namentlich auch Bürgers auf, dessen „Lenore" sie nicht weniger bewundert als Goethes „Fischer". Das Element des Aberglaubens scheint ihr insbesondere poetisch verwertbar.

Am ausführlichsten spricht sie vom Theater. Ihre Darstellung wird zur Dramaturgie. Sie redet besonders dem freien historischen Trauerspiel das Wort. Nicht entlehnen solle man die Dramatik der Deutschen, wohl aber sich an ihr inspirieren. Wie ist sie von „Wallensteins Lager" entzückt! von „Faust", trotz allem, was in Form und Inhalt sie daran verletzt, gefesselt! Aber auch Klinger und insbesondere Z. Werner bewundert sie.

Von Herder hebt sie namentlich die „Stimmen der Völker" hervor. Sie versteht und genießt die Volkspoesie; aber sie glaubt, daß französisch die Wiedergabe solcher Volkslieder mit ihren Naivitäten nicht möglich wäre.

So hat sie einerseits nicht alle Vorurteile des Klassizismus abgestreift und andererseits ist in ihrem Lobe Deutschlands viel Illusion in Folge flüchtiger Kenntnis — sie hat das Land eben doch nur durcheilt, wie eine Fürstin, der man geputzte Städte und Dörfer zeigt — und viel Voreingenommenheit gegen das kaiserliche Frankreich. Doch unbestritten bleibt ihr das Verdienst, die wissenschaftliche literarische Kritik in Frankreich als Vor-

läuferin Villemains begründet und den ersten Versuch gemacht zu haben, die Völker Europas, welche die Revolution politisch zu einigen nicht vermocht hatte, geistig zu vereinen zu einer Republik der humanitären Interessen. Sie will Völkerverbrüderung zur gemeinsamen Kulturarbeit:

„Die Nationen sollen sich gegenseitig zum Führer dienen und sie hätten alle Unrecht, wollten sie sich der geistigen Förderung berauben, die sie sich untereinander gewähren können. Man wird überall Vorteil davon haben, daß man fremden Gedanken Einlaß gewährt: hierin führt die Gastfreundschaft zum Reichtum des Wirtes."

Sie will, über die nationalen Schranken hinaus, „eine Vereinigung aller denkenden Menschen Europas" anbahnen. „Das wahre Volk Gottes sind die Menschen, die am Menschengeschlecht nicht verzweifeln und ihm das Reich der Gedanken erhalten wollen." „Was tut Ihr in Wahrheit, wenn Ihr die Arbeiten der Deutschen nicht anerkennt, sondern verhöhnt?" ruft sie ihren Landsleuten zu. „Ihr vermindert einfach, nörgelnd, die Ruhmestitel der Menschheit."

Das ist die wahrhaft große Seite des Werkes und dagegen kann der Spott Heines nicht aufkommen.

Wenn wir heute die abendländischen Nationen bei allem, was sie sonst noch trennt, durch das Band gemeinsamer literarischer und besonders wissenschaftlicher Arbeit verbunden sehen, so erinnern wir uns dabei dankbar der Frau, welche vor einem Jahrhundert in Zeiten, da Europa von wildem Waffenlärm erfüllt war und die brutale Gewalt herrschte und Deutschland vom französischen Sieger geknechtet war, eine „Germania" schrieb und Völkerverbrüderung lehrte. —

Goethes „Werther“, der selbst Frankreich, das heißt Rousseau, so viel verdankt, wirkte seinerseits wieder mächtig auf die französische Literatur. Das Überquellen des persönlichen Gefühls, die überschwengliche, tatenlose Empfindungsseligkeit, an welcher Werther krankt und zugrunde geht, fand in gefühlsseligen Herzen leidenschaftlichen Widerhall. Das Problem, das Goethe im „Werther“ aus sich herausschreibt, das Problem nämlich von den Ansprüchen des Herzens gegenüber den Schranken und Pflichten der Gesellschaft, beschäftigt Viele. Chateaubriand behandelt es in seiner Novelle René, einem glänzend geschriebenen Buche theatralischer Verzweiflung. Andere folgten und schrieben die Romane vom „Maler von Salzburg“, von „Obermann“, von „Adolphe“. Alle diese Romanhelden sind Menschen, die nichts über sich vermögen, die sich klagend und verwünschend den Ansprüchen ihres gefühlsseligen Herzens überlassen: Menschen, denen die rettende tägliche Arbeit fehlt.

Zu diesen Büchern, die den Konflikt zwischen den Herzensansprüchen des Individuums und den Schranken der Gesellschaft behandeln, gehören auch die Romane der Frau von Staël. Ihre Helden sind weibliche Werther, Delphine und Corinne. Beiden bringt die Gefühlsseligkeit den Tod.

Es sind zwei Frauenbiographien und in beiden ist die Heldin im Grunde Frau von Staël selbst. Sie behandelt hier in Romanform, idealisiert, den schmerzlichen Streit, in welchen sie ihr eigenes überquellendes Gefühl, ihre zuchtlose Empfindsamkeit mit der Gesellschaft verwickelt hatte.

Beide Romane sind also autobiograpisch, wie „Werther“ und René. Der erste, Delphine, ist es stofflich in höherem Maße: Delphine ist geradezu Madame de Staëls Jugendbild. In Briefform geschrieben, gibt dieses Buch die Geschichte der Liebe der zwanzigjährigen Witwe Delphine d'Albémar und Léonce's, einer Liebe, die zum Selbstmord der Delphine führt. Die Handlung spielt zur Zeit der Revolution. Die Naturen der beiden Liebenden sind gegensätzlich. Während Léonce von einer abergläubischen Furcht vor dem Urteil der Gesellschaft, „cette infernale puissance qu'on appelle l'opinion des hommes“, erfüllt ist, lebt die gefühlvolle Enthusiastin Delphine ganz nach der Neigung ihres Herzens. Sie schätzt die gesellschaftliche Moral gering und richtet sich ausschließlich nach der Moral, die Gott in ihre Brust gepflanzt habe und die unabhängig sei von den Zufälligkeiten und Launen der Gesetze. Durch diese Geringschätzung des qu'en dira-t-on? und die mutwillige Außerachtlassung des Scheins bringt sie sich in zweideutige Situationen und gefährdet ihren Ruf. Daraus entstehen Konflikte, in denen sie zum Gift greift.

Delphine ist eine Studie über die Gefahren zu großer Subjektivität und individualistischer Moral. Frau von Staël erklärt ausdrücklich, daß Delphine unrecht — allerdings un tort généreux — habe; daß aber auch die Gesellschaft in ihrer Lieblosigkeit und geradlinigen Strenge unrecht habe. Die Gesellschaft solle milder werden in ihrem Urteil über hervorragende weibliche Individualitäten und andererseits sollen auch diese sich mehr der bürgerlichen Moral fügen, Opfer bringen und in

einem mildtätigen Leben Schutz suchen lernen: supporte ta peine, attends la nature et fais du bien aux hommes! Das ist die Lehre, welche aus ihrer Darstellung des Kampfes zwischen Individualität und Gesellschaft sich ergibt. Daß dies kluge Buch ehefeindlich sei, ist böse Nachrede. Gewiß aber verteidigt es die Ehescheidung.

Corinne ou l'Italie ist die in die Jahre 1798 bis 1803 fallende Geschichte der Liebe des Engländers Lord Nelvil und der Corinne, der Tochter eines englischen Lord und einer Römerin. Corinne ist lorbeergekrönte Poetin; eine Königin im Reiche der Talente, eine Frau, die gleich Delphine ihre Lebensführung auf die Freiheit eigenster Entschließungen gründet und die während der Jahre der Erziehung, die sie in England verbracht hat, mit der steifen englischen Gesellschaft in Konflikt geraten ist. Lord Nelvil ist Engländer, erfüllt von den Vorurteilen nationaler Sitte und Gesellschaft. Die beiden Liebenden schwärmen zusammen auf den Ruinen Roms und in der Sonnenpracht Neapels. Sie verletzen sich aber gegenseitig durch ihre völlig verschiedene Lebensanschauung: Ein Ehebund zwischen ihnen wird bei dieser Verschiedenheit nicht möglich sein. Corinne stirbt an gebrochenem Herzen, während dem englischen Lord schließlich ein ruhiges Familienleben an der Seite der lieblichen Lucile, Corinnes englischer Halbschwester, zu Teil wird. In Corinne ist der Konflikt der Helden durch nationale Gegensätze verschärft. Die Protagonistin ist hier ungleich glänzender: eine Königin unter den Frauen. Ist Delphine Frau von Staëls Jugendbild,

so ist Corinne ihr Idealbild und noch vernehmlicher als aus dem ersten dringt aus diesem zweiten Roman ihre Frage an unser Ohr: Muß denn in unserer engherzigen Gesellschaft die hervorragende Frau auch immer eine unglückliche Frau sein? Kann Lorbeer und Myrte nicht dasselbe Weib schmücken?

Delphine ist mehr Roman als Corinne. Diese ist zugleich ein Buch zum Ruhme Italiens, dessen Kunst darin zum Gegenstand geistreicher, aber nicht immer willkommener Unterhaltung wird, dessen Sitten und Literatur sympathisch charakterisiert werden. Das Buch hat mitgeholfen, die Grundsätze der Romantik nach Italien zu tragen.

Diese beiden Frauenbiographien sind geistreich geschrieben, voll feiner Bemerkungen, aber Werke der Poesie sind sie nicht, wie Werther und René. Sie haben eine stark lehrhafte Tendenz, die wortreich zur Geltung kommt. Die Redseligkeit der Verfasserin schlägt durch. In beiden Romanen klopft die Liebe fragend an die Schranken der Sitte — bei George Sand wird sie dann diese Schranke niederreißen. —

Ich habe mit dem Hinweise auf Chateaubriand begonnen, ich will mit ihm schließen:

Chateaubriand und Madame de Staël sind, von der Freidenkerei des XVIII. Jahrhunderts ausgehend, zum religiösen Bekenntnis, er zum katholischen, sie zum protestantischen, zurückgekehrt. Chateaubriands Bekehrung ist theatralisch und wenig tief, noch dauernd. Madame de Staëls Bekehrung vollzieht sich still und ingründig.

Beide haben nach neuen Formen der Literatur ge-

sucht. Chateaubriand ist aber dabei noch mehr von der Überlieferung des Klassizismus gefesselt als Frau von Staël: er lehnt die fremden Literaturen ab, schafft aber der französischen Literatur eine ganze Welt neuer glänzender Bilder. Frau von Staël ist stark kosmopolitisch und erschließt durch ausländische Vorbilder Frankreich eine ganze Welt neuer Ideen.

So ist ihr Einfluß bedeutender, nachhaltiger, als der seine. Sie ist moderner, entschiedener, umfassender.

Beide haben als Werthernaturen die Probleme ihres Lebens romanhaft behandelt: Chateaubriand glänzend, poesie- und prunkvoll, aber ohne besondern Ideenreichtum, Frau von Staël schlicht, redeselig, aber zugleich gedankenreich.

Im Vordergrunde ihres Interesses steht natürlich die Frau, das Frauenschicksal. Sie ist eine Vorkämpferin der gesellschaftlichen Befreiung der Frau — der hervorragenden, der Ausnahme-Frau, nicht der Frau überhaupt.

Sie ist auch hier Madame la baronne de Staël.

Für außerordentliche Naturen will sie Duldung, Nachsicht, Freiheit.

Das soziale Problem unserer heutigen Frauenbewegung hat sie nicht behandelt, nicht gekannt.

Sie gehört zu denen, die eine grundsätzliche Frage zunächst rein persönlich empfinden, persönlich formulieren und persönlich lösen. Auch diese streiten, ohne es zu wissen, für das Prinzip, bahnen der grundsätzlichen Forderung den Weg; es sind die Vorposten der großen Armee.

Die Lösung, welche Frau von Staël für die sie be-

drängende Frage gibt: supporte ta peine, attends la nature et fais du bien aux hommes, ehrt ihre Gesinnung, ist aber, weil an ihre persönlichen Verhältnisse zugeschnitten, ebensowohl zu eng, als zu unbestimmt. Sie hat vor allem ein Heilmittel vergessen, das in allen inneren und äußeren Kämpfen das wirksamste ist: Arbeit und Pflichterfüllung.

Die heutige Frauenbewegung strebt nach Erweiterung und größerer Fülle der Arbeit des Weibes — woran Madame de Staël nicht gedacht hat.

Diese Lücke ihrer Lehren zeigt auch ihr zerfahrenes Leben. Hier fehlt ein Blatt im Lorbeerkranze ihres Ruhmes. Denn für uns alle, ob wir kämpfen oder schon ans Ziel gelangt sind, gilt das Wort:

Erfülle deine Pflicht in täglicher Arbeit.

1896.

Ein Sprachenstreit in der rätischen Schweiz.

In den Hochtälern des Rheins und des Inns ist ein Sprachenstreit entbrannt. Aus den graubündnerischen Zeitungen erschallt lautes Kriegsgeschrei, und wenn die Rufer im Streit momentan verstummt waren, so hat nach kurzem Waffenstillstand der Sturm wieder begonnen; denn man war zu hart aneinandergeraten, als daß man hätte versöhnlich gestimmt sein können. —

I.

Der Kanton Graubünden ist, trotzdem er nur 130 Quadratmeilen umfaßt, ein polyglottes Gebiet und gerade bei Gelegenheit des Sprachenstreites wiederhallten die Mauern des Größratsaales zu Chur von verschiedenen Sprachen und Mundarten, als ob für die Väter des Volkes Pfingsten gekommen wäre. Die 95 000 Bewohner des Landes sprechen drei Hauptidiome: Deutsch, „Romanisch" und Italienisch. Deutsch sind etwa 46%, „romanisch" 40%, italienisch 14% der Bevölkerung. Die Resultate der Volkszählungen zeigen, daß, während das italienische Element ziemlich konstant bleibt, das deutsche

sich auf Kosten des „romanischen" vermehrt. Als italienisch werden aufgeführt die jenseits der Alpen liegenden, zum Wassergebiet des Po gehörenden Täler Puschlav, Bergell, Misox; deutsch ist Chur und Umgebung, Schanfigg, Prättigau, Davos und, wenn ich von kleineren Sprachinseln absehe, einige Hochtäler im Gebiete des Vorder- und Hinterrheins: Peterstal, Savien, Avers und endlich der obere Teil des Hinterrheintales (Rheinwald) selbst. „Romanisch" ist der Rest (an räumlicher Ausdehnung größer als die beiden ausgeschiedenen Gebiete zusammen): Das Vorderrheintal, Domleschg und Heinzenberg, Schams, die Täler der Albula und des Oberhalbsteiner-Rheins, das Engadin und das Münstertal.

Vorzeiten war Graubünden sprachlich einheitlicher. Die Ethnographen sind zwar nicht einig, welcher Art das Völkersubstrat war, das die Römer bei ihrer Eroberung und Kolonisierung Rätiens vorfanden. Doch mag uns die Frage, ob die alten Rätier keltischen Stammes gewesen seien oder nicht, hier nicht beunruhigen. Sicher ist, daß die auf diesem rätischen Substrat erwachsene römische Provinzialsprache, das Rätoromanische, nicht nur das heutige Graubünden erfüllte, sondern, nach den Grenzen der römischen Provinz Ræetia prima, auch von Chur den Rhein hinab bis an den Bodensee, westlich wohl bis Glarus und östlich über Vorarlberg und Tyrol sich erstreckte, mindestens so weit als heute der Linguist rätoromanische Orts- und Flurnamen und der Ethnograph rätische Brachykephalen nachweisen kann.

Nach dem Untergang des weströmischen Reiches ist

dieses Rätoromanische (oder, wie von den deutschen Romanisten der Kürze halber meist gesagt wird: Rätische; die in der Schweiz populäre Benennung „Romanisch“ ist für die Wissenschaft zu wenig charakteristisch) an seiner West- und Nordgrenze hart vom Deutschen (Alemannischen, Bajuvarischen) bedrängt worden. Es verschwand allmählich aus den Voralpen um den Bodensee, aus dem heutigen sankt-gallischen, appenzellischen, glarnerischen Gebiet. Innerhalb der Grenzen des heutigen Kantons Graubünden scheint die Germanisierung im XII. Jahrhundert durch deutsche Militärposten, durch Einwanderung von Bürgern, Klosterleuten und Bauernkolonien begonnen zu haben. So wurden im XIII. Jahrhundert Chur, Davos, Arosa deutsch; Prättigau und Schanfigg fielen erst in der Zeit nach der Reformation dem Deutschen zu. Überhaupt haben Reformation und Gegenreformation je nach dem Landesteil bald zur Stärkung, bald zur Schwächung des rätoromanischen Elements beigetragen. Seither ist noch manches rätische Dorf dem friedlichen Ansturm des Deutschen erlegen, (in den Tälern des Rheins die protestantischen leichter als die katholischen), und in Gegenden, die auf den Karten noch schlechthin als rätisch angegeben werden, gibt es vollständig verdeutschte Dorfschaften (Tschappina, Masein, Thusis am Heinzenberg, Rothenbrunnen, Almens, Fürstenau, Sils im Domleschg). Sils z. B., von dem neuerdings öfters die Rede war, seit es durch eine große Feuersbrunst zerstört worden ist, war noch zu Anfang unseres Jahrhunderts ein rätisches Dorf.

Aber auch die Gegenden, in welchen das Rätische im privaten und amtlichen Verkehr noch allein herrscht, zeigen mächtigen deutschen Einfluß: ihr Lexikon und ihre Satzbildung haben tiefgehende Spuren einer Jahrhunderte alten deutschen Infektion. —

Im Vorarlberg und Tyrol ist die Germanisierung noch siegreicher gewesen als in Graubünden. Im Montafuntal, das jetzt durch die Arlbergbahn eine Weltverkehrsstraße geworden ist, wurde noch im vorigen Jahrhundert rätisch gesprochen — mit seinem völligen Anfall ans Deutsche ist das letzte rätische Wort im Vorarlberg verklungen. Das österreichische Inntal ist verdeutscht (vielfach ein Erfolg der Gegenreformation) und aus demselben ist das Deutsche auch in das unterengadinische Hochtal von Samnaun in Graubünden eingedrungen. Auch Etsch- und Eisacktal sind germanisiert und nur in einigen um die Sellagruppe gelegenen Seitentälern der Etsch, Eisack und Rienz, nämlich in Ober-Fascha, Greden, Abtei und Enneberg ist noch eine Hochburg rätoromanischer Sprache geblieben mit etwa 11000 Sprachgenossen.

Wie vom Westen und Norden das Deutsche, so dringt vom Süden das Italienische gegen das Rätische an, d. h. zunächst nicht die italienische Gemeinsprache (toskanisch), sondern die benachbarten italienischen Mundarten: das Lombardische im Südwesten (Graubünden) und das Venedische im Südosten (Tyrol).

Hier im Süden sind nun die Bedingungen des Zusammentreffens der beiden Sprachen andere als im Norden. Rätisch, Lombardisch und Venedisch sind alle drei

fortentwickeltes Latein, sind romanische Schwesteridiome. Sie waren nie scharf gegeneinander abgegrenzt wie Sprachen verschiedenen Stammes, sondern es existierten jederzeit zwischen ihnen Übergangsmundarten, hier solche, in welchen das Rätische mit lombardischen Elementen, dort andere, in welchen es mit venedischen gemischt erscheint, endlich auch solche, die Züge aus allen dreien kombinieren. Je nach dem Grade der Mischung oder nach dem Standpunkte (man könnte sagen: dem Vorurteil) des Beobachters werden diese intermediären Mundarten dem einen oder dem andern Idiom zugerechnet. So gelten Misox, Bergell und Puschlav schlechthin als italienische Täler.

Daran ist so viel wahr: Eine genauere vergleichende und, soweit die spärliche Überlieferung sie zuläßt, historische Untersuchung der ganzen Sprachzone zeigt, daß Züge, die als für das Rätoromanische charakteristisch gelten müssen, sich früher überhaupt weiter nach dem Süden erstreckt haben als jetzt, und daß speziell in diesen und andern Tälern am Südabhange der bündnerischen Alpen ein Zurückgehen rätischer Merkmale und ein Vordringen lombardischer Kennzeichen konstatiert werden kann. Der Verkehr dieser Täler gravitiert nach der Lombardei, nach welcher hin sie sich öffnen. Dadurch wird auch der maßgebende sprachliche Einfluß bedingt. Am besten ist das rätoromanische Substrat noch im Bergell erkennbar (besser in Sopraporta als in Sottoporta), wo sich auf wesentlich rätischer Lautstufe ein wesentlich lombardisches Formengebäude erhebt. Misox ähnelt schon mehr den tessinischen (lombardischen) Tälern und Puschlav hat

nicht viel stärkere Reste der Rätizität als Bormio. Daneben haben diese Täler auch eigene charakteristische Züge entwickelt (z. B. Misox und Bergell eine Pluralbildung auf n), welche zeigen, daß es immer willkürlich sein wird, sie schlechthin als lombardisches Sprachgebiet zu taxieren. Ihre Dialekte sind vielmehr philologisch als sui generis zu betrachten. Da sie nun aber, kulturgeschichtlich gesprochen, nicht bedeutungsvoll und mächtig genug waren, eine eigene Schriftsprache zu entwickeln, so haben die Bewohner dieser Täler selbstverständlich die Schrift- oder Gemeinsprache des größern Gebietes angenommen, nach dem ihr Verkehr drängt: die Schriftsprache der Lombardei, d. h. heute das Toskanische. So ist Schule und Kirche dieser Täler italienisch und sie selbst gelten politisch als italienisches Sprachgebiet.

Ähnlich ging's im Südosten, auf der Tyrolerseite, nur mit dem Unterschiede, daß dort die Spuren einstiger Rätizität den Ansturm der italienischen Mundarten in noch geringerer Zahl überdauert haben. Westlich von der Etsch, in den Tälern des Noce und der Sarca (in Sulzberg, Nonsberg, Judicarien) führen Venedisch und Lombardisch gemeinsam den Kampf; östlich davon in den Tälern des Avisio, Cordevole und Boite (in Cembra, Fleims, Unter-Fascha, Buchenstein, Ampezzo) und an den Piavequellen (in Auronzo und Comelico) hat das Venedische, welches, dem Deutschen entgegen, das Etschtal hinaufdringt und auch das Piavetal beherrscht, nur noch wenige rätische Sprachreste bestehen lassen.

Diese Verhältnisse lassen, um zu Graubünden zurück-

zukehren, ohne weiteres erkennen, daß das Rätische des Engadins weniger als das des Rheingebiets vom Deutschen, dafür aber auch vom Lombardischen und Italienischen beeinflußt worden sein wird. Indessen ist auch im Engadin der Einfluß des Deutschen jederzeit bedeutend genug gewesen, und wenn dort in unsern Tagen unter dem Einfluß der „Fremdenindustrie“ das einheimische Idiom Not zu leiden anfängt, so ist es nicht das Italienische, sondern das Deutsche, das an seine Stelle tritt. —

Durch Lombardisierung und Italianisierung sind Misox, Bergell und Puschlav definitiv vom Rätischen abgefallen. In den Tälern des Rheins und des Inns ist das Rätische durch Germanisierung gefährdet. Den Angriff dieses Gegners sollte abschlagen können, wer in Graubünden die Lebensbedingungen des Rätischen günstiger gestalten will.

II.

Wenn man nun von einem Sprachenstreit hört, der in diesem Berglande ausgebrochen sei, so wird man ohne weiteres daran denken, daß es sich um den Kampf zwischen Deutsch und „Romanisch“ handeln werde.

Doch ist der Streit diesmal anderer Art. Es ist ein Hausstreit der Romanen und, obwohl augenscheinlich durch einen solchen, angesichts des drohenden Feindes angehobenen Streit die Widerstandsfähigkeit des Rätischen nicht eben erhöht wird, ist doch ohne weiteres zuzugeben, daß wirkliche Liebe zur Muttersprache und hingebende Sorge für ihre Erhaltung auf beiden Seiten der Kämpfenden das treibende Moment war. —

Die rätische Sprache Graubündens zerfällt natürlich wie jede räumlich weiter ausgedehnte Sprachgenossenschaft in einzelne Dialekte. Von Dorf zu Dorf finden sich, auch dem weniger geübten Ohr faßbare, lautliche, es finden sich flexivische und lexikalische Differenzen. Diese unvermeidlichen Unterschiede sind gerade in einem Lande, dessen Bodenbeschaffenheit einen lebhaften, nivellierenden Verkehr nicht begünstigt, stärker als im Flachlande und so finden sich denn auf dem kleinen gebirgigen Gebiete zwischen Gotthard und Ortler viel sinnfälligere sprachliche Differenzierungen als auf einer ebenso großen Strecke offenen Landes. Der Berner versteht die Rede des Schaffhausers ohne alle Mühe; der Tavetscher oder Medelser aber wird derjenigen des Fettaners nur mühsam und unvollkommen zu folgen vermögen.

Das oben umschriebene rätische Gebiet Graubündens wird nach der üblichen, mehr praktischen Rücksichten als streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten folgenden Einteilung in drei Dialektgruppen geschieden:

1. Das Oberländische, die Mundarten des Vorder- und Hinterrheintales umfassend. Dabei trennt man die Talschaften, welche oberhalb des Flimserwaldes am Vorderrhein liegen (die Surselva), von den Dörfern, die unterhalb um den Zusammenfluß der beiden Rheine herum und am Hinterrhein gelegen sind (die Sutselva). Ilanz und Disentis sind also surselvisch, Bonaduz und Andeer sind sutselvisch.

2. Nach dem Schyn, der Sils (sutselvisch) von Tiefenkasten scheidet und der rätisch „die Mauer" (oberl. = mir, in der Mundart von Tiefenkasten meir) ge-

nannt wird, heißt das oberhalb des Schyn gelegene Gebiet der Albula und des Oberhalbsteinerrheins: Surmir, Surmeir. Das Surmeirische bildet das Bindeglied zwischen dem Oberländischen und dem Engadinischen und ist in seinen unterhalb- und oberhalbsteinischen Differenzierungen, mit seinen stark ausweichenden Mundarten von Bergün und Stalla ein Konglomerat sehr heterogener Entwickelungen.

3. Das Engadinische im Inntal, das in ober- und unterengadinisch geschieden wird und dem auch das Münstertalerische beigesellt wird.

Um eine Vorstellung der lautlichen Differenzierung gemeinsamer lateinischer Stammwörter in diesen verschiedenen Gebieten zu geben, setze ich für Disentis (oberländisch), Schweiningen (surmeirisch), Samaden (obereng.) und Tarasp (untereng.) einige Beispiele vorzüglich mit dem lateinischen Tonvokal a her, die ich teils eigenen Aufzeichnungen, teils der ganz vortrefflichen Grammatik der rätischen Mundarten, die uns Gartner[1]) geschenkt hat, entnehme. Dazu ist zu bemerken, 1. daß leicht Orte mit noch größeren Differenzen hätten gewählt werden können (z. B. Sedrun, Platta, Stalla, Schleins 2c.), wenn nicht die Wahl einzelner Hauptorte sich empfohlen hätte; 2. daß die Notierung dieser Nüancierungen an dieser Stelle sehr mangelhaft ausfallen muß, da die feineren Differenzen nur durch eine besondere phonetische Trans-

---

[1]) Sammlung romanischer Grammatiken, Heilbronn, Henninger. Rätoromanische Grammatik von Th. Gartner. 1883.

skription wiedergegeben werden können, welche sich hier nicht verwenden läßt.

Es lautet:

	I. áltus	II. cánis	III. cápra	IV. lácus
in Disentis	ául	tchóun[1])	tcháura	lac
„ Schweiningen	ot	tchan(g)	tchore	lái
„ Samaden	ot	tchæm	tchévra	léi
„ Tarasp	at	tchan	tchávra	láe

oder:	V. lépus	VI. tépidus	VII. camísia
in Disentis	lióur	tievi	camischa
„ Schweiningen	lyóir	tif	tchaméische
„ Samaden	lægvra	tévi	tchamigscha
„ Tarasp	lévra	teftch	tchamischa

	VIII. bónus	IX. obscúrus
in Disentis	bien	schtchir
„ Schweiningen	bun(g)	schtchikr
„ Samaden	bum	schtchükr
„ Tarasp	bun	schtchür

In ähnlicher Weise auch die manigfache Differenzierung in der Formenbildung zu belegen, würde zu weit führen. (Zwei Beispiele finden sich übrigens schon in den eben angeführten Nrn. V und VI, wo neben lepus *lepora und neben tepidus *tepicus zugrunde liegt.) Die lexikalische Ungleichheit ist ebenfalls nicht unbedeutend. Einmal finden sich in den einzelnen Dialekten nicht selten abweichende erbwortliche Bezeichnungen und

[1]) Ich ersetze in diesen Beispielen für den deutschen Leser die rät. Graphie tg (tgeun, stgir u. s. w.) durch die für ihn evidentere tch (d. h. ungefähr t + ch). Anlautendes s + Konsonant. schreibe ich, wie es gesprochen wird, sch.

weiter sind hier deutsche, dort italienische Lehnwörter eingedrungen. Ich begnüge mich mit folgenden, Gartner entnommenen Beispielen für den ersten Fall:

	Fels	Hügel	Schmetterling	nur
in Disentis	grep	craescht	béla	mo
„ Schweiningen	faelse	mot	púle	angál
„ Samaden	schpaelm	culiña	schpler	be
„ Tarasp	grip	kolina	malinéra	be

In der Syntax ist das Oberländische entschieden mehr verdeutscht als das Engadinische; der Maßstab für eine Vergleichung ist freilich nicht in den oberländischen und engadinischen Drucken, welche häufig von verdeutschten Sprachgenossen herrühren und individuell germanisiert sind, zu suchen, sondern in der Umgangssprache der des Deutschen nicht oder wenig kundigen Romanen.

So ist Graubünden ein lehrreiches Bild reicher sprachlicher Differenzierung auf einem verhältnismäßig engen Raume.

Die politische und die Kultur-Geschichte des Landes zeigen uns nun weiter, wie es in einer wechselvollen und partikularistischen Entwickelung jener Zentralisation entbehrte, die zur Bildung einer einheitlichen Schrift- oder Gemeinsprache führt. Denn nicht die besprochene, verhältnismäßig große lautliche, flexivische und lexikale Differenzierung ist es, die das Aufkommen einer Gemeinsprache verhinderte, sondern einzig und allein der Mangel eines kräftigen Zentrums, von welchem die bescheidene Literatur des Landes Anregung und Maß zu-

gleich hätte erhalten können. So hat dieses Sprachgebiet zu Zeiten, da seine unmittelbare Gefährdung durch mächtige Nachbargebiete geringer war als heute, versäumt, eine Schriftsprache zu schaffen. Seine Literatur ist dialektisch gespalten.

Von der Volkspoesie brauche ich das nicht des Nähern auszuführen. Leider sind von ihren Denkmälern fast keine Aufzeichnungen auf uns gekommen, die auch nur in das XVI. Jahrhundert zurückreichten. Noch 1538 sagte Egidius Tschudi in seiner Warhafftig Alpisch Rhetia: „Die Rhetijsch spraach ist nit gericht, das man die schryben könne, denn all brief vnd geschrifften in jrm lande sind von alter har in Latin, vnd yetz mehrteils zu tütsch gestelt." Der bündnerische Reformator Saluz erklärt 1562 ausdrücklich, daß der Erste, der den Versuch gemacht habe da scriwer lg noas languack, der Zuzer Johan Travers, „der Eisenheld im apostolischen Kleid", gewesen sei, der zum Zwecke der Niederschrift seiner Reimchronik vom Krieg des Schlosses Musso (Müsserkrieg) 1527 ein Alphabet für das Rätische (Oberengadinische) aufgestellt hat.

So geht die uns erhaltene handschriftliche Überlieferung der rätischen Volksdichtung nicht weiter zurück als der Druck der Kunstliteratur: 1552 wird das erste rätische Schriftchen gedruckt (im Puschlav), Bifruns Fuorma, die Übersetzung eines deutschen Katechismus, der wenige Jahre später die des neuen Testamentes folgte (1560). Bifrun, der Freund Zwinglis, ein eifriger Reformator, schrieb im Dialekt seiner Heimat Samaden: oberengadinisch. Er ist der Begründer der Schriftsprache,

die seither auf dem beschränkten Gebiete der Engiadina ota von Maloja bis zur Pontalta den rätischen Publikationen dient. Sie hat sich seit Bifrun wenig verändert, sodaß, ächt schriftsprachlich, Schriftbild und Lautbild weit auseinander gekommen sind. So schreibt der Oberengadiner z. B.: romauntsch (romanisch), maun (Hand), spricht aber: rumæntsch, mæm.

Dem Oberengadinischen folgte das Unterengadinische. 1562 ließ Durich Chiampel (geb. 1510 zu Süß) sein Cudesch (Buch) da psalms in Basel im Dialekt seiner Heimatgemeinde drucken und begründete damit die zweite rätische Schriftsprache, die indessen von Anfang an nicht die Bedeutung der oberengadinischen hatte (im Laufe des XVI. Jahrhunderts ist weiter nichts Unterengadinisches gedruckt worden) und die später auch nicht eine so unbestrittene Herrschaft über ihr Sprachgebiet erwarb, indem die Katholiken des Engadins und des Münstertals aus konfessionellem Gegensatz die Abweichungen ihrer Dialekte in ihrer Schriftsprache beibehielten.

Heute wird ungleich viel mehr Ober- als Unterengadinisch gedruckt und es besteht dermalen auch im Tale nur noch eine rätische Zeitung des Fögl d'Engiadina, oberengadinisch, in Samaden erscheinend.

Den rheinischen Dialekten ist erst im XVII. Jahrhundert die Ehre des Druckes widerfahren und zwar vorerst den sutselvischen. Auch hier ist die gedruckte Literatur zunächst ein Mittel religiöser Unterweisung und Erbauung. 1601 wurde zu Lindau eine in der Mundart des Domleschg (Fürstenau) verfaßte Übersetzung eines deutschen Katechismus gedruckt. Doch gelang es dem

reformierten Übersetzer, Daniel Bonifaci, nicht, damit eine dauernde rheinische Schriftsprache zu begründen, obschon er zunächst einen (katholischen) Nachfolger in Calvenzano fand, dessen zu Mailand (1611 ff.) gedruckte erste religiöse Schriften ebenfalls wesentlich domleschgisch sind. Calvenzano selbst aber legte 1615 seinen Katechismus neu auf und diesmal im reinen surselvischen Dialekt, so wie er im Hauptort des katholischen Oberlandes, in Disentis, gesprochen worden sein mag. Unterdessen war 1612 zu Basel bereits ein anderes — das erste — surselvische Buch gedruckt worden, auch ein Katechismus, unter dem Titel Ilg ver sulaz da pievel giuvan („Jungen Volkes wahre Ergötzung"), verfaßt von Stephan Gabriel, dem bekannten reformierten Theologen, der den Dialekt des protestantischen Hauptortes Ilanz schrieb.

So waren, wie im XVI. Jahrhundert im Inntal, zu Anfang des XVII. auch am Rhein zwei Schriftsprachen entstanden, doch mit dem Unterschied, daß diese letztern ihre Coexistenz rein der konfessionellen Spaltung verdanken: katholisches und protestantisches Surselvisch. Die sprachliche Differenzierung zwischen Disentis und Ilanz ist wesentlich lautlich und nur in sehr geringem Grade morphologisch und lexikalisch; diese lautliche Nüancierung aber ist vielfach wieder derart, daß die mit wenig Buchstaben operierende Schriftsprache sie nicht zum Ausdruck bringt. So unterscheiden sich die beiden Varietäten der oberländischen Schriftsprache nur sehr leicht von einander, z. T. gar bloß durch künstlich geschaffene oder festgehaltene Differenzen.

Von den oben angeführten 14 Wörtern z. B. stimmt

Ilanz mit Disentis auch im Laute genau überein in 9 und weicht nur bei 5 und zwar in folgender Weise von ihm ab:

Disentis tchòun tchàura lac lióur béla,
Ilanz tchæun càura lăc léür tschita.

Davon kommen in der Schriftsprache höchstens die beiden letzten zum Ausdruck, indem reformiert und katholisch tg(i)aun, caura, lac gleichermaßen geschrieben wird. Es erscheint zur Zeit in jeder der beiden Varietäten eine Wochen-Zeitung, die Disentiser Gasetta Romanscha (31. Jahrgang) und der Ilanzer (Churer) Sursilvan (5. Jahrgang).[1]

Die Mundarten des surmeirischen Gebietes haben keine eigene Schriftsprache entwickelt. Außer einigen zu Chur verlegten Katechismen aus dem XVIII. und Lesebüchern aus dem XIX. Jahrhundert ist nichts Surmeirisches gedruckt worden und die Bewohner müssen wie die Sutselvanen zu oberländischen oder engadinischen (Bergün) Büchern greifen. —

Es stehen sich also in Graubünden nominell vier Schriftsprachen gegenüber: Ober- und Unterengadinisch, reformiertes und katholisches Surselvisch, die sich in Praxi heute auf zwei reduzieren: (Ober) Engadinisch und Obwaldisch, oder wie sie gemeiniglich benannt werden: Ladin und Romonsch. Zu dem erstern Namen ist indessen zu bemerken, daß er nicht volkstümlich ist, indem das Rätische ganz Graubündens sich selbst nur Romonsch (romóntsch, obw.), rumæntsch

[1]) Der Sursilvan ist Ende 1891 eingegangen.

(obereng.), rumántsch (surmeir. untereng.) d. i. romanice nennt. —

Nun ist es augenscheinlich, daß die Widerstandsfähigkeit des Rätischen gegenüber der drohenden Verdrängung und seine Bedeutung innerhalb der mächtigeren Idiome, die es umgeben, größer wäre, wenn es an Stelle der zwei Schriftsprachen eine einzige entwickelt hätte. Das Häuflein von 40000 geeinten bündnerischen Romonschen wäre dann immer noch eine gar bescheidene Macht, gegenüber den Millionen, nach welchen die Sprachgenossen der benachbarten Gebiete zählen.

Es läßt sich nicht leugnen, daß die ganze Situation des Rätischen auf alle Fälle eine precäre ist. Selbstverständlich vermindert sich die Zahl der Sprachgenossen, die nur Romonsch reden und verstehen, zusehends. Des Lebens Notdurft bringt das mit sich — wie beschränkt sind die Formen und Mittel der Existenz für den, der nur Rätisch spricht, wie beengt sind seine Bewegungen schon innerhalb der Grenzen des eigenen Kantons! In den zahlreichen Ortschaften z. B., in die sich in der Saison der Reisen und Kuraufenthalte durch die großen Poststraßen — und nun auch über die Schienenwege — der Strom der Fremden ergießt, von Disentis bis Tarasp, ist er von jedem Verkehr mit den Fremden, von allem Gewinn ausgeschlossen. Diese Hauptverkehrspunkte werden in absehbarer Zeit zu völliger Zweisprachigkeit gelangen und durch diese Phase hindurch schließlich deutsch werden; während in den mehr abgelegenen Tälern und Dörfern die Reste rätischen Sprachtums sich noch einige Menschenalter länger erhalten mögen — dem Untergang ist dieses

bedrängte Stück romanischen Sprachgebietes sicher geweiht. Daran würde auch eine einheitliche romonsche Schriftsprache auf die Dauer nichts haben ändern können, wiewohl es ihr unstreitig gelungen wäre, den fatalen Ausgang um etwas hinauszuschieben. Man überlege sich nur, wie eng, nicht nur örtlich, sondern vor allem stofflich, die Grenzen auch einer solchen Schriftsprache gezogen wären. Ein Blick auf die vorhandene, gar nicht unbeträchtliche rätische Literatur zeigt diese enge stoffliche Begrenzung. Wie es das religiöse Bedürfnis war, das in Rätien die erste gedruckte (Übersetzungs-) Literatur schuf, so blieb religiöse Erbauung, moralische Belehrung auch für die folgenden Jahrhunderte das Zentrum literarischer Tätigkeit rätischer Autoren und Übersetzer. Neben diesem kirchlichen und pädagogischen Schrifttum treten die nicht eben zahlreichen Produkte der schönen Literatur und der Geschichtschreibung umsomehr zurück, als sie ungedruckt blieben. So kann man wohl sagen, daß erst in neuerer Zeit eine schriftsprachliche schöne Literatur mit erzählenden, lyrischen, dramatischen Dichtungen erstanden ist. Aber auch diese, die sich oft sehr eng an fremde Vorbilder anschließt, manchmal geradezu Übersetzung ist, hat ihre natürlichen engen Grenzen in dem literarischen Bedürfnis und Gesichtskreis einer wenig zahlreichen und, wenn auch geistig regsamen, doch in ihren Interessen einförmigen Bergbevölkerung. — Eine Fachliteratur mit wissenschaftlichen Ansprüchen sucht sich selbstverständlich einen größern und manigfaltigeren Leserkreis. Hier finden wir ausschließlich populäre Erörterungen solcher Fragen, die für Ort und Zeit eine praktische Bedeutung haben.

Ich spreche, da es sich um die Chancen einer Schriftsprache handelt, einzig von Kunstliteratur. Von der Volksliteratur im strengen Sinne des Wortes (Volkslied, Sage, Kinderspruch ꝛc.) hat die Schriftsprache keine Vermehrung ihres Gewichtes zu erwarten; die bedarf des Dialekts und verkümmert unter anderer Herrschaft. —

So würde auch eine einheitliche rätische Schriftsprache doch nur in beschränktem Maße Gelegenheit gehabt haben, Trägerin des modernen Bildungsinhaltes zu sein. Sie würde immer für den größten Teil dessen, was heute wissenschaftlich und künstlerisch auf dem Gebiete der Literatur hervorgebracht wird, ihre Angehörigen auf eine der fremden Sprachen haben verweisen müssen, denen der Weltmarkt offen steht. Sie hätte es nicht verhindert, daß (was heute tatsächlich der Fall ist) die ganze höhere Bildung Rätiens deutsch wurde.

Ich habe auf manigfachen linguistischen Streifereien durch die bündnerischen Berge Land und Leute der Romonschen lieb gewonnen und verdanke ihrer für den Romanisten so wichtigen Sprache reiche Belehrung, die zu erwerben mir durch das liebenswürdige Entgegenkommen der Bewohner leicht gemacht wurde. Aber diese Sympathie und Dankbarkeit kann mir die Einsicht nicht verschließen, der ich eben Ausdruck gegeben habe, daß in nicht allzuferner Zeit das letzte rätische Wort in diesen Bergen verklungen haben wird, und daß auch gegen dieses Sterben kein Kraut gewachsen ist. Der nüchterne, von philologischen und linguistischen Interessen freie, alles mit kulturfortschrittlicher Geradlinigkeit messende Beobachter wird dem Ländchen Glück dazu wünschen, daß es solcher-

gestalt seine Pforten den Segnungen des sprachlichen Weltverkehrs öffnet; daß der „Pompalusier“ (so lautet beim Deutschen der Spottname für den Romonschen) endlich sprechen wird wie andere Leute und zu der Hoffnung berechtigt, er werde mit seiner partikularistischen Sprache auch manches Partikularistische in seinem Wesen und seinen Einrichtungen ablegen. Mir hat dieses Partikularistische, das namentlich im katholischen Oberland sich erhalten hat, wohlgefallen und auch sonst wird man es dem Linguisten nicht verübeln, wenn er in diesen Glückwunsch nicht fröhlich einzustimmen vermag. —

Aus dieser Lage der Dinge geht klar hervor, was die Freunde des Rätischen zu tun haben: Da das Verhängnis nicht abzuwenden ist, sollen sie von dem Bestehenden retten, was noch zu retten ist. Was an alten Drucken noch da ist, was an Volks- und Kunstliteratur, in vergilbten Handschriften, schlecht geschützt, noch zu finden ist, soll von kundiger Hand sorgfältig geborgen werden, daß sein Zeugnis nicht mehr verloren gehen kann. Was ungeschrieben an Sagen, Sprüchen, Liedern noch im Munde des Volkes umgeht, soll gesammelt werden, ehe die Schule und ihr Kulturfortschritt es aus dem Gedächtnis der Lebenden verdrängt hat. Ein Idiotikon soll dem bedrohten Wortschatz ein dauerndes Asyl schaffen und jene Hunderte von seltenen und merkwürdigen Ausdrücken bergen, denen die rätische Lexikographie bis jetzt keinen Platz gegönnt hat. Was gegenwärtig in so rühmlicher Weise für die deutsche Schweiz geschieht, das tut noch viel mehr Not für die rätische; denn mehr als dort ist hier periculum in mora.

III.

Nun ist selbstverständlich der Gedanke, von der überlieferten rätischen Sprache und Literatur durch Sammlung seltener handschriftlicher und gedruckter Denkmäler und mündlicher Traditionen und durch Anlegung eines Idiotikons möglichst viel zu retten, im Lande selbst nicht neu. Es sind von den rätischen Sammlern durch ihre Publikationen vorzüglich bekannt geworden, als Lexikologen: der Pater B. Carigiet[1]) und die Pallioppi[2]), als Herausgeber von Texten: der Engadiner A. von Flugi und der Oberländer C. Decurtins[3]).

Und neulich hat sich mit Sitz in Chur eine förmliche Gesellschaft gebildet, die Societad ræto-romanscha, deren Statuten in § 1 als Zweck der Vereinigung unter anderem anführen: Coleczium e conservaziun dels monuments del linguatg romansch und deren Jahrbuch, Annalas betitelt[4]), denn auch eine reiche Sammlung älterer heimischer Literatur enthält, zu der viele verdiente Patrioten beigesteuert haben.

Sie will aber auch die bestehende Sprache pflegen und legt zu diesem Zwecke ihren rätischen Mitgliedern z. B. die Verpflichtung auf, in den Sitzungen sich der

---

[1]) Rätoromanisches Wörterbuch, surselvisch-deutsch; Bonn u. Chur 1882.

[2]) Dizionari dels idioms romauntschs d'Engiadina ota e bassa, Samedan 1893 ff.

[3]) Rätoromanische Chrestomathie, Erlangen, 1888 ff., jetzt Band I u. II vollständig; Band III u. V im Druck. (1903).

[4]) Bis heute 17 Bände.

Muttersprache zu bedienen „unter Vermeidung von fremden Ausdrücken" — eine Verpflichtung, die gewiß jedermanns Zustimmung finden wird. Doch bedarf ihre Ausführung des Maßhaltens. Es ist gewiß nur zu loben, wenn der gebildete Räte mit dem guten Beispiel vorangeht, nackte Germanismen, an deren Seite der alte, echt rätische Ausdruck noch fortbesteht, zu meiden. „Der Satz meines Herrn Gegners ist nicht richtig", rätisch wiederzugeben durch: Igl Satz digl miu Signer Gegner ei bucca richtigs (um ein bekanntes Beispiel zu wählen) ist sicherlich verwerflich, da die Wörter proposiziun, adversari, gest (dretg) ja vorhanden sind. So zu sprechen, wird auch nur ein individuell verdeutschter Romane sich einfallen lassen. Es gibt aber eine große Zahl tiarms jasters (fremde Ausdrücke), d. i. Germanismen, die, soweit unsere Kenntnis reicht, immer (d. h. seit dem XVI. Jahrhundert) im Rätischen bestanden, und den romanischen Ausdruck auch im Munde der des Deutschen völlig Unkundigen verdrängt haben. Solche iarms jasters verdienen eben diesen Namen gar nicht mehr; sie sind nicht mehr fremd, sondern völlig rätifiziert, amalgamiert. Wenn der Oberländer proprius durch ágien (eigen), brevi tempore durch baul (bald), gens durch la glieut (Leute) 2c. wiedergibt, so braucht er sie als völlig rätische Wörter: d. h. das ursprüngliche Fremdwort ist Lehnwort geworden und hat sich das sprachliche Bürgerrecht erworben. Es entfernen und durch die entsprechende Form eines verwandten Dialekts oder gar durch eine direkte Anleihe beim Italienischen oder Lateinischen ersetzen zu wollen, erinnert an die puristischen

Bestrebungen im Deutschen, denen zufolge z. B. das Wort Nase (nasus) durch „Gesichtserker“ hätte ersetzt werden sollen — eine aussichtslose, dilettantische Sprachmeisterei, die gerade das Gegenteil von dem tut, was sie zu tun beabsichtigt, indem sie an Stelle des erworbenen Sprachgutes etwas künstlich Ausgeklügeltes und somit Fremdes setzt. — Deshalb ist die löbliche Vorschrift, die tiarms jasters beim Sprechen zu vermeiden, mit Vorsicht zu geben und zu befolgen: sie kann unter der Leitung eines übertriebenen Purismus statt zur Reinerhaltung der Sprache zur Verballhornung führen.

Die Societad hat aber auch die Verbreitung einer neuen, das ganze rätische Gebiet Graubündens umfassenden Gemeinsprache auf ihre Fahne geschrieben. Sie proklamiert die Uniun dels dialects und gibt in ihren Annalas in den Aufsätzen ihres Präsidenten, J. A. Bühler, Proben davon.

IV.

Der Plan, den Mangel einer historisch entwickelten einheitlichen rätischen Schriftsprache durch eine künstlich geschaffene zu ergänzen, ist älter als die Societad ræto-romanscha. Schon der Trunser Benediktiner Placidus a Spescha (1752—1833), der hochbedeutende Naturforscher und selbständige Denker, hat, als er 1801 nach den Kriegswirren ins Kloster zu Disentis zurückkehrte, sich mit Eifer solchen Studien gewidmet. Seine bis auf kleine Fragmente[1]) ungedruckt gebliebenen sprachlichen

[1]) Ich kenne deren zwei: 1. In der Monatsschrift Isis. Zürich, Januar 1805 p. 24—33: die rhäto-hetruskische

Arbeiten liegen in mehrfachen Redaktionen in der Klosterbibliothek. Ich habe fünf dieser Manuskripte zu Gesicht bekommen, die zum Teil sehr umfangreich sind. Das größte trägt den Titel: „Geschichte der rätischen Nation von ihrem Anfange an bis zum Jahr 1417, samt einer Grammatik dieser Sprache, wie sie sein soll, um eine allgemeine, leichtfaßliche und richtig fließende Schriftsprache zu werden; historisch und kritisch nach der Surselver Mundart bearbeitet von einem Liebhaber der romanischen Literatur, im Jahre 1820." In einem oft recht mangelhaften, namentlich von Anakoluthen wimmelnden und daher häufig schwer verständlichen Deutsch exponiert er die Geschichte seines Landes, nicht ohne manch freies Urteil über die eigene Kirche einfließen zu lassen. Dann geht er zur Behandlung sprachlicher Fragen über, womit er es sehr ernst nimmt. Er wird nicht müde, Gott um seinen Beistand bei der schwierigen Aufgabe anzuflehen, und an seine Landsleute wendet er sich oft mit Worten wie: „Ich sage Dir, Jüngling von Bünden, es gibt keine andere Studiengrundlage als die gründliche Kenntnis Deiner Muttersprache". Auf Grund phonetischer Selbstbeobachtungen, denen er namentlich nachts im Bette obzuliegen pflegt, stellt er ein Alphabet für sämtliche rätischen Laute auf — und die seien zahlreich denn das Rätische umfasse „alle Sprachtöne und Zische des Occidentes."

Sprache; 2. in Ebels Anleitung, die Schweiz zu bereisen, 3. Aufl. Zürich 1809 I. p. 264—285: Beitrag zur Geschichte der rhäto-hetruskischen Sprache, mit einer Sammlung von rät. Redensarten.

„Du magst, junger Bündner von der Cadi, Lugnetz, Foppa, vom Domleschg, Schams, Oberhalbstein oder Engadin sein — nimm aus dem Speicher dieser neuen Schrift die Buchstaben und deine eigene Stimme nach deinem Dialekt, schreibe darnach und die von fern und nah werden es verstehen." So wird Pater Placidus zum Vorkämpfer einer allgemeinen phonetischen Schreibung der rätischen Mundarten.

Den Mundarten zu ihrem Rechte zu verhelfen, ist aber nicht sein letztes Ziel. Ihr Studium ist für ihn nur die Basis einer Renovaziun posseivla dil lungatg romonsch, für die er aus jedem Dialekt „dasjenige erhebe, was das Beste und regulärste sein wird. Zufolge dessen wird ein literarisches Werk hervorgehen, welches das Diensflichste (sic) aus allen Mundarten in sich begreift, um eine möglichst reguläre Schriftsprache hervorzubringen." Die Muster, die er von dieser regularisierten rätischen Zukunftssprache folgen läßt, lassen indessen nicht eine starke Berücksichtigung der bestehenden Mundarten erkennen und sind auch sonst wunderlich genug. Die Inkohärenz, mit der sie aufgestellt werden, erhöht den Eindruck der Zuchtlosigkeit, den diese Phantastereien ohnedies machen müssen: weil der zu dem plur. humens (= hómines) gehörige sing. hum (= hómo) „unregelmäßig" ist, muß er ausgemerzt und durch die „regelmäßige" Form humen ersetzt werden. Zum Verbum esser (sein) wird eine regularisierte Konjugation vorgeschlagen, die deutsch lauten würde: ich seine, du seinst, er seint 2c. ich seine geseint 2c. Dabei wird keck behauptet, daß dies die alte ursprüngliche Konjugation

sei; ja von einzelnen dieser Formen versichert er geradezu, daß vor 60 Jahren seine Eltern sie noch verwendet hätten. Seine Erinnerungen sind, nicht nur bei diesen „Zeugnissen“, ebenso phantastisch wie seine Pläne.

Während er sein phonetisches Alphabet in Manuskripten und Drucken wirklich verwendet, hat er es selbst nicht gewagt, dieses regularisierte rätische Volapük zu schreiben. —

Ungleich ernster in Auffassung und Ausführung ist die Schöpfung einer rätischen Gemeinsprache, welche die Societad ræto-romanscha auf ihre Fahne geschrieben hat. —

Man hat in Graubünden selbst der rätischen Sprache lange die Aufmerksamkeit nicht geschenkt, die sie verdient. Die Abteilung Rætica der Churer Kantonalbibliothek zeigt, daß die reichste Sammlung rätischer Literaturdenkmäler nicht in der Landesbücherei zu suchen ist. — Erst 1859 wurde auf Antrag der kantonalen Lehrerkonferenz ein bescheidener Unterricht in der rätischen Muttersprache am Lehrerseminar eingeführt.

Der Lehrer des Rätischen an diesem Churer Seminar, J. A. Bühler, ließ 1864 eine Grammatica elementara dil langatg rhæto-romonsch erscheinen. Bühler war zu einer Führerstellung in der ganzen Bewegung qualifiziert. In der Vorrede setzt er auseinander, wie kein rätischer Dialekt, auch der surselvische nicht — Bühler ist von Ems in der Sutselva gebürtig — Anspruch auf ausschließliche Hegemonie erheben könne. Deshalb müsse man 1. die guten Formen und Wörter verschiedener Dialekte kombinieren, um eine von falschen Bildungen

freie, einheitliche Gemeinsprache zu erlangen, und 2. die guten lateinischen Ausdrücke, die in einzelnen Dialekten sich fänden, unter allen Umständen den Wörtern vorziehen, die starke Veränderungen erlitten hätten. Bei der Ausarbeitung seiner Grammatik nach diesen beiden Grundsätzen beschränkte sich Bühler ganz auf das Sur- und Sutselvische. Die von ihm hier gelehrte Gemeinsprache bedeutet also, unter Vernachlässigung des Engadinischen, eine Hegemonie des Oberlandes auf wesentlich surselvischer Basis. Das ist die erste Etappe dieser schriftsprachlichen Bestrebungen.

Gegen die Grundsätze, mit deren Hilfe sie erreicht wurde, müssen schwere wissenschaftliche Bedenken geltend gemacht werden. Was ist bei dieser eklektischen Sprachschöpfung das Kriterium einer guten oder falschen dialektischen Form? Es ist im Grunde nur das tel est notre bon plaisir des Sprachmeisters. Eine Form, die, ihrer Bildung nach, ihm mehr einleuchtet, die in ihrem Äußern ihm besser gefällt, wird einer andern vorgezogen, deren Ratio er zu leugnen geneigt ist, weil sie sich seiner Erkenntnis entzieht, die ihm nicht so schön vorkommt — während doch beide Formen, weil gesetzmäßig entwickelt und auf ihren Gebieten durchaus usuell, gleichen Anspruch auf das Prädikat sprachlicher Richtigkeit besitzen.

Z. B. heißt es im Surselvischen nies bap (unser Vater) aber nos baps (plur.); nossa muma (unsere Mutter). Der Wechsel des Tonvokals nies (sing.), nos (plur.) gehört zu den interessantesten Erscheinungen dieses Dialekts und geht durch die ganze Formenlehre: Apiestel—apostels; ies—os (Knochen); tgierp—corps (Körper);

iert—orts (Garten); jeu diermel (ich schlafe) —ti dormes ꝛc ꝛc. Bühler bezeichnet in seiner Grammatik die Form nies als buc endretg (unrichtig) und nennt nos richtiger und schöner. Ähnlich in der Konjugation: Es heißt surselvisch: ti fas (du tust) aber nus figiein (wir tun); dieser sogenannte stammhafte Wechsel des Stammvokals ist allen romanischen Sprachen eigen und auch im Rätischen durchaus gesetzmäßig; die Grammatica elementara aber erklärt: figiein ist falsch, es muß fagiein heißen.

Das einzige objektive Kriterium, das für die Bevorzugung einer Form vor einer andern in dem Buche verwendet wird, ist das oben unter 2. angegebene: Von zwei Formen ist die besser, die dem Latein näher steht. So gelehrt sich dieser Grundsatz ausnimmt, so bedenklich ist er wissenschaftlich. Gewöhnlich ist es gerade das alte ächte Sprachgut, das die größten Wandelungen durchgemacht und sich am weitesten vom Lautstande der Muttersprache entfernt hat. Ließe sich die unendliche Manigfaltigkeit des Sprachwandels überhaupt in einen Gemeinplatz zwängen, so könnte man vielmehr sagen: von zwei konkurrierenden rätischen Formen verdient die den Vorzug, die sich vom Latein mehr entfernt hat. Man denke nur an die in jeder romanischen Sprache entwickelten Doppel- oder Scheideformen (Doublets), z. B. an französisches

tiède	neben	tépide	von latein.	tepidus
cercueil	„	sarcophage	„ „	sarcophagus
raide	„	rigide	„ „	rigidus etc.

Wird jemand im Ernste die dem Latein näherstehenden tépide, sarcophague, rigide ꝛc. als die für die französische Rede zu bevorzugenden Wörter erklären? Die Grammatica elementara verficht aber nicht nur diese Meinung, sie zeigt sogar schon Anfänge des Bestrebens, solche dem Latein näherstehende Wörter selbst zu machen. Lat. labóras heißt surselvisch ti lavúras, der Infinitiv laborare aber, in ganz gesetzmäßigem stammhaftem Wechsel, luvrár. Bühler nennt diese Form eine schlechte Abkürzung und erklärt, daß man lavurar zu schreiben habe. Ob, wer bei irgend einem vom Zufall ihm gebotenen Worte uns eine solche „Verbesserung" vorschlägt, wohl ermißt, welche Verheerung ein konsequentes Vorgehen auf diesem Wege allein in der ganzen Konjugation nach sich ziehen müßte?

Im übrigen konstatiere ich, daß die Sprache dieser Grammatica elementara sich noch durchaus jener heute so verpönten Germanismen der Verbalbildung bedient wie far atras (durchmachen), prender atras (durchnehmen), metter vitier (hinzusetzen), tschentar si (aufstellen) ꝛc.; ja der Verfasser leitet geradezu zu ihrem Gebrauche an. —

Nach alledem wird der Vorwurf dilettantischer Sprachmeisterei diesem ersten Versuch einer rätischen Schriftsprache nicht erspart bleiben können. Eine andere Frage ist die, ob das, was wissenschaftlich so sehr anfechtbar ist, nicht wirklichen praktischen Wert beanspruchen kann. Diese Erörterung verschiebe ich indessen auf später, um hier in der geschichtlichen Darstellung des sprachlichen Einheitstraumes fortzufahren. —

Bei Anlaß einer Revision der protestantischen Bibel-

übersetzung versammelten sich im Herbst 1866 zu Reichenau einige geistliche und weltliche Herren, um eine wesentlich orthographische Einigung des ganzen Oberlandes zu erzielen. Doch fanden ihre Vorschläge nicht die wünschenswerte Anerkennung.

Mit Anfang des Jahres 1867 beginnt unter der Redaktion J. A. Bühlers eine unterhaltende Wochenschrift, Il Novellist betitelt, zu erscheinen. Im Prospekt heißt es, daß die Redaktion an den eingesandten Beiträgen die orthographischen und *sprachlichen* Änderungen vornehmen werde, welche durch die Einheitlichkeit des Unternehmens bedingt seien, und bescheiden wird hinzugefügt: wir erheben indessen dabei nicht den Anspruch, daß unsere Schreibweise besser sei als die Anderer.

Die Sprache der ersten Nummern ist wesentlich die der Grammatica elementara. Da findet im März 1867 eine zweite Konferenz zu Reichenau statt, der Bühler ein neues Projekt per l'uniun dils dialects vorlegte, das er gemeinsam mit dem protestantischen Pfarrer von Flims, Rev. Darms, ausgearbeitet hatte. Was dieses Projekt zunächst von dem früheren unterscheidet, ist die Erklärung, daß darin auch die *engadinischen Dialekte* berücksichtigt werden. Neben den bereits in der Grammatica elementara verwendeten Grundsätzen der Fusion erscheint hier der neue, daß auch die Analogie der übrigen romanischen Sprachen bei der Auswahl rätischer Formen und Wendungen zu entscheiden habe. Zum ersten Mal wendet sich hiermit die Bewegung *gegen die Germanismen* des Rätischen.

Diese *zweite Etappe* der rätischen Kunstsprache ist

nun schon artifizieller als die erste. Hatte man sich dort wesentlich darauf beschränkt, wirklich vorhandene, lebende Formen zu kombinieren, so werden nun rein imaginäre Formen eingeführt. Es wird z. B. ein „Ablativ" geschaffen, eine besondere Pronominalform für den Dativ aufgestellt und auch ein neues italianisierendes reflexives Pronomen kreiert, obschon dieses drei Jahre vorher in der Grammatica elementara mit aller Deutlichkeit abgelehnt worden war. In der Konjugation wird nicht weniger geneuert. Es wird ein Perfectum historicum, das der lebenden rätischen Sprache, so weit zurück wir ihre Zeugnisse zu verfolgen vermögen, völlig fehlt, zum Teil nach dem Muster älterer italianisierender Schriftsteller stipuliert; ein weder oberländisches noch engadinisches Futurum erfunden rc. Und während natürlich eine große Zahl von Schwierigkeiten und Zweifeln unerörtert bleiben müssen, schließt das Programm mit einer Vorschrift über die Interjektionen, welche lautet: „Ach! und ah! ist im Romanischen nicht anzuwenden, man brauche statt dessen: O!"

Der Novellist verspricht, in Zukunft der neuen Einheitssprache sich zu bedienen. Zunächst, meint er, werden freilich in seinen Spalten die alten proskribierten Formen noch neben den neuen auftauchen — die beiden Futura wohnen z. B. gerade in dieser Erklärung noch nebeneinander. Das möge man mit der Neuheit der Sache entschuldigen. Ausdrücklich wird versichert, daß das Fortbestehen der Dialekte im Munde des Volkes durchaus wünschenswert sei.

Zwar bildet auf dieser zweiten Etappe der rätischen

Literatursprache immer noch das Oberländische, speziell das Surselvische die Basis; doch ist seiner Führerrolle bedeutend Abbruch geschehen. Daher rührt wohl zum Teil der Widerspruch, den die Reichenauer Schöpfung gerade in der Surselva fand und der, in Zeitungen, wie der Ligia Grischa (1865—1873), zu Worten kam, die der Novellist als böswillig und perfid bezeichnet. Es fand eine oppositionelle Konferenz in Truns statt, deren Ideen in der Disentiser Gasetta Romonscha Ausdruck fanden. Da diese selten gewordenen Zeitungsblätter mir nicht vorliegen, so entzieht sich die Form und der Inhalt dieser Opposition meiner Beurteilung. Ein Artikel des Novellist nennt ihre Vertreter curios linguists, deren Lichter düstern Schein und Rauch verbreiten. Auf ihre Erklärung hin, daß sie von dieser neuen Sprache nichts wissen wollten, bemüht er sich, nachzuweisen, daß diese seine Sprache gar nicht neu, sondern vielmehr das gute alte Rätisch sei, ein Nachweis, der, wenn er auch weniger obenhin und fragmentarisch geführt wäre (oder überhaupt geführt werden könnte), immer noch nicht genügte, um darzutun, daß die willkürliche Kombination toten und lebendigen Sprachgutes nicht etwas Neues konstituiere. — Auffallend ist, wie der Haß gegen den Einfluß des Deutschen in immer stärkeren Ausdrücken sich Luft macht: er spricht jetzt von quels miserables germanismus, von quella specia de russificaziun germana. Im übrigen ist das Blatt objektiv genug, einer oppositionellen Einsendung im Engadinerdialekt Raum zu gewähren, welche die Meinung ausspricht, daß eine fusionierte Sprache nichts tauge.

Indessen fehlte es den Reichenauer Bestrebungen auch nicht an Erfolg. Die rätische Synode erklärte sich für das Fusionsprogramm und der Erziehungsrat vermehrte die Zahl der Unterrichtsstunden in der rätischen Muttersprache am Churer Lehrerseminar.

Aber in den wenigen Monaten, die der Novellist (bis Ende 1868) noch zu leben haben wird, verändert sich die neue Kunstsprache heimlich fort. Zwar die syntaktischen Germanismen oder, was heute dafür angesehen wird, haben trotz theoretischer Feindschaft noch vollen Kurs; far suenter (nachmachen), lavurar ora (ausarbeiten), laschar sura (überlassen), nus cattein nus nel cas (wir befinden uns im Falle), igl ei vegniu elegiu in comite (es ist ein C. gewählt worden), tals exempels catta ins en il menzionau codisch bears (solche Beispiele findet man in dem erwähnten Buche viele), und hundert ähnliche Wendungen fallen beim Durchblättern der Nummern ins Auge. Aber die Fusion der Dialekte, die Annäherung ans Engadinische und ans Latein macht fast monatliche Fortschritte. Z. B. heißt im ersten Jahrgang *viel*, den Reichenauer Beschlüssen gemäß, noch bear, im zweiten ausschließlich bler; gegen Ende des Jahres 1868 taucht das engad. zieva (nach) auf; zur selben Zeit heißt der Plural von liug (Ort) nicht mehr logens, sondern locs; be, das sich erst nur in Klammern neben mo (nur) hervorgewagt, behauptet allein das Feld: die Flexion des Part. perf. im Nominativ sing. hört auf (el eis stau statt el ei staus = er ist gewesen) ꝛc. ꝛc. — *πάντα ῥεῖ.*

In einem der Novellist-Artikel des Jahres 1868,

welche die Reichenauer Grundsätze weiter ausführen, wird von neuem das Prinzip der Annäherung ans Latein besprochen und dabei werden Behauptungen aufgestellt, wie: Es ist eine positive Forderung der Etymologie, daß der Stamm des Wortes in den Ableitungen unverändert erhalten bleibe! Auf Grund solcher Lehren wird nun einer Reihe ächter rätischer Wörter und Formen der Krieg erklärt. Die Jahrhunderte alte volkstümliche Entwickelung wird einer gelehrten Ableitung von gestern geopfert — um einer angeblichen „positiven Forderung der Etymologie" zu genügen. Ein Beispiel statt vieler: Die 1. Pers. plur. des Präsens von crer (glauben) heißt oberländisch nus cartein, engadinisch crajain(s). In der Schriftsprache soll es fürderhin credein heißen — wegen créditúr, accreditár ꝛc. — ungefähr so, wie wenn dem Franzosen zugemutet würde, wegen créditeur, accréditer in Zukunft nous crédons statt nous croyons zu schreiben. Und es wird hinzugefügt: „Diese Neigung, zu latinisieren, muß im Rätischen in dem Grade wachsen, in welchem das Sprachgefühl und die Liebe zur Muttersprache sich immer mehr verstärkt." Und doch ist gerade das Umgekehrte wahr. Es wird der unheilvolle Hang, das Rätische in gelehrt scheinender Weise aufzuputzen, in dem Maße verurteilt werden, in welchem das Sprachgefühl die Liebe zur Muttersprache klären und festigen wird. —

Der Novellist hörte Ende 1868 zu erscheinen auf. Ein Jahr später wurde ein zweiter Versuch gemacht, eine Societad Ræto-Romanscha zu gründen. Im Februar 1870 waren die neuen Statuten genehmigt, es folgten

während der nächsten drei Jahre etwa 20 Sitzungen mit lehrreichen Verhandlungen und eifriger Tätigkeit. Dann ließ der Eifer nach und 1880 hörte die Societad zu existieren auf.

Unterdessen hatte der unermüdliche J. A. Bühler von sich aus einen neuen Versuch zur Verbreitung seiner Kunstsprache gemacht. Ende 1875 erschienen zu Chur seine Rimas, welche, wie die Vorrede sagt, nicht Anspruch auf poetischen Wert erheben, sondern bloß eine Manifestation der Uniun dels dialects sein wollen: das resultat final, zu welchem er in seinen Studien gekommen sei. Hier hat die Latinisierung in dem oben besprochenen Sinne große Fortschritte gemacht. Da das Engadinische in seinem Vokalstande dem Latein vielfach näher steht als das Oberländische, so zeigt diese dritte Etappe der Einheitssprache eine noch stärkere Hinneigung zur Sprache des Inntales. Surselvisches pievel (Volk) ist engadinischem pœvel, tgierp (Körper) ist corp, adina (immer) meist semper, in dem ün (z. B. tgeinün, was für einer, welches Wort die Grammatica von 1864 überhaupt verworfen hatte) gewichen ꝛc.; Chur heißt jetzt Coira (früher Cuera); human ist fast überall an die Stelle von hum getreten, das ja schon das Mißfallen des Pater Placidus erregt hatte, ꝛc. ꝛc. Andrerseits ist surselvisches maun, launa statt unterengad. man, lana wieder aufgenommen. Es ist mir nicht bekannt, welchen Beifall das Büchlein bei den Volksgenossen sich erwarb; seine Sprache scheint keine Nachahmer gefunden zu haben. —

Zu Ende 1885 erstund die dritte und neueste Societad Ræto-Romanscha, wieder unter J. A. Bühlers Vorsitz.

Er hielt in der ersten Sitzung einen Vortrag über die Uniun dels dialects, der in den Annalas wiedergegeben ist. Das Gebiet, das der Fusion die größten Schwierigkeiten entgegenstellt, die Flexion, ist darin zunächst nicht besprochen. Im Vordergrund des Interesses steht wieder die Frage der Behandlung der einzelnen Laute, die eingehender als bisher, aber nach den bereits erörterten Gesichtspunkten vorgenommen wird. In langen Reihen werden die dem latinisierenden Aufputz zum Opfer fallenden volkstümlichen Formen vorgeführt. Die rätischen gliergia, füergia ꝛc. werden zu gunsten von Latinismen und Italianismen (gloria, furia) ein neues Mal erbarmungslos verworfen. Der Vortragende fühlt wohl, daß außer den immer wiederkehrenden Beispielen, die er anführt, noch ein bedeutender Rest von Wörtern bleibt — z. B. die, deren Etymologie kontrovers oder unbekannt ist — deren Unifizierung damit nicht erledigt ist; aber über diese Schwierigkeit setzt er sich mit der wohl ein Dutzend Mal wiederholten Bemerkung hinweg: tot quellas bagatellas sun facilmein da superar oder: fan zun negüna difficultad ad üna uniun de noss dialects.

Weiter fordert der Vortrag die rätischen Autoren auf — und diese Aufforderung steht in einem eigentümlichen Gegensatz zu der unten zu tadelnden Proskribierung rätischer Wörter — den halbvergessenen lexikalischen Reichtum der Dorfdialekte für ihre Rede zu Nutzen zu ziehen. Das ist ein vernünftiges Wort; daß es nicht neu ist, tut seinem Werte keinen Abbruch: es kann nicht eindringlich genug wiederholt werden. Es fehlt freilich nicht an

Autoren, die es längst befolgen: Die Schriften des sprachgewandtesten Oberländers, G. C. Muoth's, sind z. B. eine wahre Fundgrube volkstümlichen Redeschatzes.

Dann wendet sich der Vortragende zum ersten Mal ausführlich gegen die Germanismen und zwar speziell gegen die bereits erwähnten Verbalbildungen wie scriver giu (abschreiben), tchentar si (aufstellen) rc. und fordert auf, zu den alten romanischen Verben, wie copiar rc. zurückzukehren.

Man kann nicht sagen, daß diese Verbalbildungen der romanischen Sprachanlage völlig widerstreben (vgl. das italienische cacciar fuori, dir sù, das französische chasser dehors, mettre bas u. a.). Andrerseits sind sie über das ganze rätische Gebiet so sehr verbreitet und darin so festgewachsen, daß sie zu selbständigen Weiterbildungen geführt haben, die dem Deutschen fremd sind. Auf alle Fälle gehören sie, und nicht erst seit heute, zu den charakteristischen Merkmalen der rätischen Alltagssprache. Man begreift sehr wohl, daß ein sorgfältiger Schriftsteller diese Wendungen vermeidet; wer sie aber durch einen radikalen Schnitt mit einem Male entfernen will, der bedenke, daß es sich um ausgebreitete syntaktische Erscheinungen handelt, die dem sprechenden Volke nicht mehr als etwas Fremdes erscheinen, während die sogenannten „alten rätischen Verben“, die man an ihre Stelle setzen will, vielfach den Stempel lateinischer oder italienischer Entlehnung, d. i. des Fremden, Unrätischen an der Stirn tragen. Und wer so scharf gegen die germanisaziun zu Felde zieht und eine gereinigte romanische Kunstsprache schreiben will, der sollte auch noch ganz andere, nicht weniger an der Oberfläche

liegende Germanismen vermeiden, deutsche Wortstellungen und Wendungen, von denen die Bühler'schen Artikel der Annalas noch voll sind: Ma blers de quels exempels ün non catta (aber viele dieser Beispiele findet man nicht); eis l'infant üna gada instruiu (ist das Kind einmal unterrichtet); l'ann 1871 havess er la festa jubilara dell' uniun dellas treis Ligias a Vazerol deviu esser celebrada (anno 1871 hätte auch das Jubiläum der Vereinigung der drei Bünde zu Vazerol gefeiert werden sollen); anzi il dava de quels (vielmehr gab es deren) ꝛc. ꝛc. Die Hartnäckigkeit, mit der die Germanismen (sogar die deutsche Interpunktionsweise) den keiner Zärtlichkeit für das Deutsche verdächtigen Propheten der neuen Sprache verfolgen, beweist, wie sehr diese das Sprachgefühl des Räten durchdrungen haben und welch strenge Selbstkritik der Schriftsteller üben muß, der ihnen entwachsen sein will.

Die Aussprache dieses fusionierten und latinisierten Romonsch wird in praxi zu mehr Schwierigkeiten führen, als der Mangel an theoretischen Bedenken voraussetzen läßt. Denn diese Schriftsprache soll natürlich auch gesprochen werden: sie wird speziell den Geistlichen empfohlen, weil sie Ausdrücke biete per passar cun success e slantsch nella sphera dels ideals e dell' abstracziun.

Der Vortrag, um den es sich hier handelt, ist vom Verfasser in der Kunstsprache gehalten worden. Es ist nicht zu bezweifeln, daß das gebildete Publikum der Societad diese mündliche Uniun unschwer verstanden haben wird; es brachte ja auch den guten Willen dazu mit. Ob es aber dem Dorfgeistlichen gelingen würde, seine Zuhörer

auf dieser lateinischen Himmelsleiter in die Sphäre der Ideale zu führen, muß wohl bezweifelt werden.

Die Sprache dieses Vortrags ist, soweit ich sehe, völlig die der dritten Etappe, der Kimas. Es ist hier der Ort, an einem zusammenhängenden Beispiele zu zeigen, wie weit sie sich — nicht von der wirklichen Volkssprache, sondern bloß von der bereits künstlichen Sprache der zweiten Etappe (Reichenauer Beschlüsse) entfernt. Ich wähle dafür ein kurzes Stück, das von J. A. Bühler 1867 im Novellist geschrieben und 1886 in den Annalas „übersetzt" worden ist:

Novellist 1867, pag. 125.

E tgei influenza ha il linguatg sin l'educaziun sezza! Il scolast vestgeschi sias admoniziuns, ses buns cusselgs, sias exhortaziuns en in linguatg rustic, trivial, sco quel che vegn ord il nuell, e l'impressiun, che el intenzionescha de far, ei prest scuada naven; mo plaida el en in linguatg cultivau, stattan ad el expressiuns en disposizium . . . Il linguatg ei la clav tier il cor. Pli cultivaus, pli nobels e flexibels che il lingnatg ei, tont pli tgunsch affla el era la via tier il cor.

Annalas 1886, pag. 18.

E quala influenza ha il linguatg sün l'educaziun sezza! Il magister vestischi sias admoniziuns, ses buns conselgs, sias exhortaziuns in ün linguatg rustic, trivial sco quel, il qual ven dalla stalla, e l'impressiun, che el intenzionescha da far, eis prest svanida; ma discurra el in ün linguatg cultivau, gli stattan expressiuns in disposiziun . . . Il linguatg eis la clav al cor. Plü cultivau, plü nobel e flexibel che eis il linguatg tant plü facilmein el catta la via al cor.

Auch der des Romonsch unkundige Leser erkennt leicht wie diese neueste Kunstsprache an rätischer Individualität

eingebüßt hat. Er wird, mit Hilfe des Lateins und des Italienischen die Version der Annalas viel leichter verstehen, als die des Novellist, weil deren spezifisch rätische, volkstümliche Ausdrücke in Latinismen und Italianismen übersetzt oder durch gelehrter scheinende Wörter ersetzt sind. Der scolast ist zum magister, der nuell zur stalla avanciert; tgunsch heißt jetzt facilmein; tgei wird quala, er spricht (el plaida) zu el discurra; das ausdrucksvolle scuar naven (wegfegen) weicht dem internationalen svanir ꝛc. Diese Fusion führt zur Verblassung des color ræticus, zur Entnationalisierung der Rede. Diese Kunstsprache, welche, dem nationalen Gedanken entsprungen, zur Festigung der Nationalität dienen soll, verfolgt, ihres eigenen Zieles Feind, den nationalen Ausdruck. Wenn sie im Lande herum keinen Anklang findet, wenn man ihr da geradezu feindlich gegenüber steht, so sollten ihre Verfechter dies nicht der Tätigkeit „romanischer Verräter“ zuschreiben, sondern dem gesunden Gefühl des Volkes, dem diese internationale Verflachung seiner Sprache widerstrebt. —

V.

Seit 1869 werden von J. A. Bühler am Churer Seminar die rätischen Lehramts-Kandidaten in der Novellist-Annalas-Sprache unterrichtet. Engadiner und Oberländer empfangen beide gemeinsamen Unterricht. Der Eifer und die Hingebung, mit welcher der Präsident der Societad Ræto-Romanscha für eine Sache arbeitet, die er für die gute hält, fanden überall Anerkennung; die Sache selbst aber erwarb sich wenig Sympathie. Kein rätischer

Schriftsteller, außer dem Erfinder, schreibt noch heute das fusionierte Romonsch und, wenn man sieht, wie selbst in den Annalas der Societad, welche offiziell diese Fusion vertritt, Niemand außer Bühler sich der Kunstsprache bedient, so erhält man den Eindruck, daß die schriftstellernden Mitglieder der Gesellschaft eben auch nicht von Herzen dabei sind, sondern nur offiziell zu einer Sache stehen, die nun einmal für eine patriotische gilt und deren Gegner als Nationalfeinde traktiert werden.

Auch die Lehramtskandidaten scheinen sich für ihre neue Muttersprache nicht haben begeistern zu können. In der ganzen Surselva wird sie an keiner Schule gelehrt.

So ist denn ein völliger Mißerfolg zu verzeichnen. —

Da fand im Frühling dieses Jahres (1888) die Bezirks-Lehrerkonferenz Oberland den Mut zu einer geschlossenen Opposition. Einstimmig beschlossen sie, an den Großen Rat eine Petition zu richten, in welcher sie den Wunsch aussprachen, daß fürderhin am Lehrerseminar nicht mehr die Kunstsprache unterrichtet werde, sondern daß eine Scheidung des rätischen Unterrichts nach den beiden literarischen Hauptgebieten des Engadinischen und des Surselvischen eintreten möge, damit die Kandidaten in den tatsächtich bestehenden Schriftsprachen unterwiesen würden, in denen auch die Schulbücher verfaßt sind. —

VI.

Nun wäre es ja möglich, daß einer solchen Kunstsprache, die so wenig Anspruch darauf erheben kann, auf wissenschaftliche Forschungen gebaut und nach wissenschaftlichen Grundsätzen gearbeitet zu sein, die sogar, in arger

Verkennung ihrer Aufgabe, das Idiom entnationalisiert — daß dieser Kunstsprache eine praktische Bedeutung zukäme. Sind doch die Gemeinsprachen der übrigen Kulturvölker in ihrer jetzigen Form auch nicht ohne Hilfe der Sprachmeisterei geblieben.

Es ist aber dabei zu bedenken, daß, wenn die Sprachmeisterei an der Ausprägung der Schriftsprache im Lauf der Jahrhunderte (im Deutschen, Französischen 2c.) mitgewirkt hat, von ihr doch keineswegs behauptet werden kann, daß sie diese Schriftsprache geschaffen habe. Keine dieser Gemeinsprachen ist von den Grammatikern aus den Elementen der verschiedenen Dialekte zusammengetragen und der Nation oktroyiert worden. Das Gemeinfranzösische z. B. ist nicht so entstanden, daß ein normandischer Artikel vor ein burgundisches Substantiv gestellt und diesem ein wallonisches Adjektiv angefügt worden wäre, um ein von einem poitevinischen Adverb begleitetes, lateinisch aufgeputztes Verbum folgen zu lassen. Das Gemeinfranzösische ist ein bestimmter Dialekt, dem die politischen, religiösen, sozialen, literarischen Verhältnisse, nicht aber der Wille der Grammatiker, das Übergewicht über die andern Dialekte gegeben haben: der Dialekt der Isle-de-France mit ihrer alles an sich ziehenden Residenz Paris, der seit dem XIII. Jahrhundert dem Schriftsteller das größte und einflußreichste Publikum sicherte. Eine solche zur Herrschaft gelangende Mundart wird nicht die reine bleiben, die sie war; sondern der natürliche Lauf der Dinge bringt es mit sich, daß die Federn der provinziellen Schriftsteller sie mit verschiedenartigen, mehr oder weniger zierenden Zutaten schmücken. Da kömmt die Zeit, in welcher

die Sprachmeisterei in ihr Recht tritt. Einflußreiche Autoren, ganze Gesellschaften übernahmen das Geschäft der Reinigung: Opitz, Gottsched in Deutschland, Vaugelas, die Akademie in Frankreich entschieden souverän, was schriftsprachlich sein sollte und was nicht. Trotz des berechtigten Spottes, den die Willkür und Pedanterie dieser Sprachmeister fand, verdienen sie den Dank der Nachwelt. Denn sie haben mit strenger Hand eine konventionelle Norm geschaffen; sie haben die Sprache gewaltsam zu einem brauchbaren Instrumente gemacht. Eine bereits vorhandene, bereits anerkannte Schriftsprache bedarf solcher Autoritäten und autoritärer Eingriffe, bedarf einer künstlichen Zucht.

Nun hat eben die geschichtliche Entwickelung Bündens nicht einem der bestehenden Dialekte jenes Übergewicht verschafft, das ihm die Hegemonie gegeben, ihn zum bevorzugten Werkzeug aller rätischen Schriftsteller gemacht hätte. Und was die Macht der Verhältnisse nicht geschaffen, das würde auch kein oberländischer Vaugelas, kein engadinischer Gottsched zustande gebracht haben — die Rivalität einzelner Landesteile und -Sprachen weicht, wie gesagt, nicht dem Willen noch so streitbarer Grammatiker, sondern dem eisernen Druck gebieterischer materieller Lebensverhältnisse. Ob dieser oder jener Dialekt sich zur Schriftsprache erhebt, ist eine Machtfrage und zwar eine Machtfrage sehr realer und nicht ideeller Natur.

Ohne diesen Druck wird auch das aus allen Dialekten zusammengetragene Kunstidiom der Societad Ræto-Romanscha keine Zukunft haben. Ihn aber zu schaffen, liegt nicht in der Macht dieser Societad. Und wenn sie

über Millionen verfügte und imstande wäre, das Land mit einer Presse, mit Büchern in ihrer Sprache zu überschwemmen, für Lehrer aufzukommen, die Verteilung von Ämtern und Stellen an die Beherrschung des Romonsch fusionau zu knüpfen — kurz, wenn sie eine reale, im Kampfe um die Existenz dem Individuum fühlbare Macht wäre, so würden die besondern, wenig günstigen Verhältnisse des Rätischen ihre Erfolge dennoch in Frage stellen.

Mit der Einführung einer Gemeinsprache wird an die Sprachgenossen, in erster Linie an die Jugend, die Zumutung gestellt, eine neue Sprache zu lernen, eine Sprache, die nicht ihre Muttersprache im engeren Sinne ist. Wörter (Lautreihen), die mit den muttersprachlichen mehr oder weniger Ähnlichkeit haben, aber eben von ihnen verschieden sind, müssen mit der zugehörigen Graphie gelernt werden; Flexionen, Wendungen müssen mechanisch eingeübt werden; zusammenhängende Sprechübungen, die einen beständigen Kampf der muttersprachlichen Gewohnheiten mit dem neu Gelernten darstellen, müssen während Jahren vorgenommen werden. Davon kann dem Romonschen der Deutschschweizer erzählen. Der wird ihm bestätigen, daß er die deutsche Gemeinsprache als eine neue Sprache zu erlernen hat, die für ihn, wenn er nicht lange und intensive Übung genießt, zeitlebens etwas Ungewohntes behält.

Wer wird bezweifeln, daß für den Alemannen die auf die Erlernung der Gemeinsprache verwandte Mühe sich lohnt, ja, daß ihr Aufwand geradezu eine Notwendigkeit für ihn ist, eine jener Notwendigkeiten, deren eiserner Druck in sprachlichen Machtfragen den Ausschlag gibt?

Und nun wende man sich zu den 40000 Räten Grau-

bündens und frage, ob denn eine rätische Einheitssprache, und wenn sie von der mächtigsten Gesellschaft protegiert wäre, Aussicht hat, daß die Verhältnisse ihre mühsame Erlernung mit solch gebieterischer Notwendigkeit verlangen. Wird denn eine solche Einheitssprache dem Räten das sein können, was das Schriftdeutsche dem Alemannen ist? Das Schriftdeutsche umfaßt Dutzende von Millionen Sprachgenossen, ist Trägerin einer mächtigen Kultur, gestattet jedem eine sprachliche Freizügigkeit über ein gewaltiges Gebiet, schließt eine Weltliteratur in sich als unversiegliche Bildungsquelle — die rätische Einheitssprache wäre in ein paar Bergtäler gebannt, die eine einförmige Literatur hervorgebracht, übersetzt haben. Die Kenntnis des Schriftdeutschen erschließt dem Alemannen eine Welt, die Kenntnis der Kunstsprache erschließt dem Räten — die Rimas und die ersten Seiten der Annalas.

Es besteht hier kein Verhältnis zwischen der Arbeit, welche die Aneignung einer Gemeinsprache vom Volke verlangt und dem Gewinn, den sie bringt. Und das Volk hat ein unbestreitbares Recht, nach diesem Verhältnis sich zu richten. Das ist ein gesunder Utilitarismus.

Es wäre geradezu eine Versündigung an der rätischen Jugend, ihre Zeit durch den Unterricht des Romonsch fusionau oder irgend einer anders ausgeklügelten rätischen Einheitssprache in Anspruch zu nehmen. Auch dort in jenen Bergen, wo zumal der Schulunterricht mit größeren äußeren Hindernissen zu kämpfen hat als im Flachland, wird man nicht verlegen sein, die kurze Zeit des Lernens mit Dingen hinzubringen, die der Zukunft der jungen Leute besser dienen.

Die rätische Einheitssprache würde den Romonschen nimmer der Notwendigkeit entheben, aus Gründen der Bildung oder des Erwerbs sich einem der größern umliegenden Sprachganzen anzuschließen. Sie ist kein Äquivalent, sie ist nur eine Arbeit mehr.

So lange das Rätische in den Dörfern vom Gotthard bis zum Ortler wirklich die Muttersprache ist, d. h. die Sprache, bei der die Kinder aufwachsen, so lange hat sie Anspruch darauf, daß die Schule ihr gehöre, so lange werden die Schulbücher rätisch sein müssen. Und zwar für jeden Landesteil in der von ihm historisch entwickelten Schriftsprache, die den einzelnen Dialekten desselben nahe steht, ihre Varietäten nicht völlig ausschließt, dafür aber völlig frei von künstlichem Aufputz ist, wie sie z. B. in der gesunden surselvischen Sprache des von G. C. Muoth übersetzten Eberhard'schen Lesebuches (Cuera 1882, secunda part) verteidigt und verwendet ist. An dieser gegebenen Schriftsprache lerne das Kind lesen, genieße es den ersten formalen Sprachunterricht. Wenn die Lehrer der Surselva zu diesem Zweck die Einräumung einer größern Stundenzahl verlangen, so haben sie gewiß die Zustimmung aller derer, welche die Bedeutung des muttersprachlichen Unterrichts zu schätzen wissen.[1])

Auch in ihrem Kampfe gegen die rätische Kunstsprache, die am Churer Lehrerseminar ein so einsames Dasein

[1]) Die freie Entfaltung des muttersprachlichen (rätischen) und des deutschen Sprachunterrichts in den Volksschulen der etwa 120 rätischen Gemeinden des Kantons ist nun (1903) seit Jahren durch eine weise, den örtlichen Verhältnissen Rechnung tragende Verfügung gewährleistet, die fünf

führt, haben sie unsere volle Sympathie.[1]) Der Lehramtskandidat kann nach den vorstehenden Ausführungen an dieser Kunstsprache auch wissenschaftlich nichts lernen. Sie ist vielmehr geeignet, in ihm sehr irrige Vorstellungen vom Sprachleben überhaupt und von seiner Muttersprache im besonderen zu erwecken. Praktischen Nutzen hat er von ihrer Kenntnis nicht zu erwarten, sodaß die Beschäftigung mit ihr sich auch als eine nicht zu rechtfertigende Zeitausgabe qualifiziert. Statt die Liebe für seine von der Geschichte stiefmütterlich behandelte und von der Mitwelt oft verspottete Muttersprache zu nähren, ist der Unterricht in dieser farblosen Einheitssprache, er mag mit noch so großer Hingebung und Wohlmeinenheit erteilt werden, vielmehr geeignet, ihn überhaupt einer Sprache zu entfremden, die in ihrer prekären Stellung den Gebildeten ohnehin beständig auf fremdsprachliche Belehrung verweisen muß. Nach meiner vollen Überzeugung ist die Kunstsprache der Societad Ræto-Romanscha dazu angetan, den Auflösungsprozeß des Rätischen zu beschleunigen, weil sie zugunsten eines Phantoms der Beschäftigung mit der wahren, lebenden Sprache eine nur allzu kostbare Zeit entzieht. 1888.

Kombinationen von Rätisch und Deutsch zuläßt. Nur etwa 5% dieser Volksschulen weisen gar kein Deutsch und 20% gar keinen Unterricht im Rätischen auf. Die übrigen 75% verteilen sich auf jene fünf Kombinationen, welche die Stufenfolge darstellen, auf der, nach der friedlichen Entwickelung der Dinge, die rätische Volksschule allmählich deutsch werden wird.

[1]) Heute (1903) ist die rätische Kunstsprache denn auch aus dem Churer Lehrerseminar verschwunden und weiteres Gebiet hat sie nicht erobert.

Frederi Mistral, der Dichter der Mirèio.

Ruth, so erzählt die Bibel, ging zu Bethlehem auf das Feld des Boas und las da Ähren auf, den Schnittern nach. Und Boas, der dazu kam, fragte: „Wes ist die Dirne?“ Da er es erfahren, hieß er sie auf seinem Felde willkommen und befahl den Schnittern: „Lasset sie auch zwischen den Garben lesen, und niemand schelte sie darum.“ Kurz darauf nahm Boas die Ruth zum Weibe. Der Herr segnete sie, und sie gebar ihm einen Sohn. Die Weiber des Dorfes sprachen: Dieser Sohn ist besser denn sieben Söhne. Und man hieß ihn Obed, d. i. Diener des Herrn.

So fand zu Ende der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts Meister Frances Mistral, ein rüstiger Fünfziger, auf seinem Felde bei Maillane ein junges, hübsches Mädchen, das den Schnittern folgte und Ähren las. „Wem gehörst du, liebes Kind?“ fragte er. „Ich bin Delaide, die Tochter Stephan Poulinets, des Bürgermeisters von Maillane. Ihr wißt, daß unser Vater begütert ist, aber wenn wir Geld für unseren Putz nötig haben, dann gibt er's uns nicht, sondern sagt: ‚Geht, verdient es euch.‘ Und drum lese ich hier Ähren.“ Kurze Zeit darauf nahm Frances Mistral die jugendliche Delaide zur Frau. Sie schenkte ihm am

schönen Tage Mariä Geburt 1830 einen Sohn, und den nannten sie Frederi.

Und auch an ihm erwahrte sich das Wort, daß dieser Sohn besser war denn sieben Sohne und dem Herrn diente. —

Frederi Mistral wuchs auf dem väterlichen Hofe, dem Richterhof (mas dóu juge), bei Maillane, in behaglichen Verhältnissen als Bauernsohn auf, in einem wahren Kinderparadies, über dem ein ernster Vater, das Bild eines Patriarchen, und eine jugendliche, von der Poesie des Landes erfüllte Mutter wachten.

Bei Avignon, wo die Rhone — lou Rose — hinaufgrüßt zum Geburtshause Theodor Aubanels[1]), nimmt der mächtige Strom die ungebärdige Durance auf, die von Osten her aus den Alpen hervorstürzt.

Rhone und Durance begrenzen die engere Heimat unseres Dichters und seiner Helden. Vom Nordosten

[1]) Th. Aubanel entstammt väterlicherseits einer Avignoneser Buchdruckerfamilie („Drucker Seiner Päpstlichen Heiligkeit"), mütterlicherseits einem Hause, das unter seinen Ahnen einen griechischen Feldhauptmann zählte. Von diesem wilden Vorfahr schreibt Aubanel sein leidenschaftliches Temperament her. „Daher kommt es, daß zuweilen mein Vers blutigrot ist, und daher stammt meine Liebe zu Weib und Sonnenschein." Erst mit einunddreißig Jahren (1860) veröffentlichte er eine Sammlung seiner Lieder, La Miougrano entreduberto (Der halbgeöffnete Granatapfel), mit Motto und Vorrede von Mistral. Zögernd folgten Li Fiho d'Avignoun (Die Töchter Avignons), 1885; in Lou Rèire-Souleu (Sonnenwiderschein 1899) vereinigte Freundeshand die hinterlassenen Lieder des mit siebenundfünfzig Jahren (1886) verstorbenen Poeten. Aubanel hat sich auch als Dramatiker versucht.

sieht der zerklüftete, lärchenbewachsene und oft beschneite Gipfel des Mont Ventoux herüber. In dem Winkel, den die beiden Wasserläufe bilden, zieht sich querüber, von Ost nach West, ein Höhenzug, die zackigen Alpillen (Aupiho). In dem Dreieck, das die Alpillen mit Rhone und Durance bilden, liegt das Städtchen Saint-Rémy, die Heimat Joseph Roumanille's[2]), und eine Meile nördlich davon das Dorf Maillane, von Zypressenhainen umgeben, darinnen es sich, wie Alphonse Daudet sagt, vor den Winden versteckt.

Dieses Dreieck fruchtbarer südfranzösischer Erde ist die Wiege der provenzalischen Renaissance, die Wiege der Trias: Roumanille, Mistral, Aubanel. Am Südabhange der Alpillen erhebt sich auf höhlenreichen Felsen eine malerische Ruinenstadt Les Baux (Li Baus), einst der Sitz trotziger Feudalherren. Von ihrer ge-

---

[2]) J. Roumanille (1818—1891), der Gärtnerssohn, den man studieren ließ, weil er für die Landarbeit zu schwächlich schien, und der als Gymnasiallehrer zu Avignon 1847 mundartliche Gedichte zu veröffentlichen begann und dann zum Druckergewerbe und zur Verlagstätigkeit (1857) überging. Außer seinen Liedern (Li Margarideto, Maßliebchen, 1847; Li Sounjarello, Träumerinnen, 1842 ꝛc.) hat er eine große Anzahl volkstümlicher Weihnachtsspiele (Noëls) und Erzählungen, Schwänke, Satiren geschrieben, viel Hausbackenes, Lehrhaftes, Frommes und Derbes — ce grand gueusard de Roumanille, wie ihn A. Daudet nennt, der den berühmten Schwank Le Curé de Cucugnan von Roumanille haben will. — Roumanille und Aubanel sind Gegensätze: Aubanel ist der Künstler, Roumanille der poetisch veranlagte, humorvolle Schulmeister und Kalendermann; auch haben sie auf die Dauer sich nicht verstanden.

heimnisvollen, sagenumwobenen Höhe schweift das Auge über „mein heiteres Königreich Provence, das wie ein Orangenhain sich auftut, und dessen Hügel und Ebenen das blaue Meer lind umspült." Südlich von Arles wird der Rhone Lauf träge: ad Arli ove il Ródano stagna, wie Dante sagt. Weithin dehnen sich an beiden Ufern endlose Flächen: am linken Ufer die Crau, am rechten die Camargo, das gewaltige Delta, das die Rhonearme umschließen. Crau und Camargo sind der Schauplatz der Handlung Mirèios. Die Crau hat dem Mädchen Leben und Liebe geschenkt, die Camargo ist ihr Grab geworden.

Die Crau ist eine Steinwüste, das „steinige Arabien Frankreichs" genannt, ein Stück Sahara, nicht nur metaphorisch, sondern wirklich nach Bodenbeschaffenheit, nach hydrographischen und klimatischen Verhältnissen, nach Flora und Fauna. Doch ist ihr nördlicher, bis zu den Alpillen sich erstreckender Teil durch Bewässerungsanlagen für die Kultur gewonnen. Da liegen, Oasen gleich, reiche Bauerngüter. Am Fuße der Ruinen von Les Baux, in einem dieser reichen Höfe, ist die Heimat der kleinen Miriam, der Mirèio, der „Blume der Crau".

Auch die Camargo ist eine Wüste. Der salzige Boden hemmt die Vegetation. Zeit- und stellenweise finden sich üppige Weiden; Schaf- und Viehherden, Schwärme halbwilder Pferde hausen

in jenem öden Sumpfquartier,
Das bald in Glut erstarrt und bald im Reif erklirrt

wo die Insektenschwärme Menschen und Tiere quälen, wo die Sonne den erschöpften Wanderer täuscht und

durch Hitzschlag tötet. Der Camargo wilder Reiz ist öfters von südfranzösischen Poeten geschildert worden, von der Astrée Honoré's d'Urfé bis zu den Lettres de mon moulin Daudets.

Am Meeresstrande zwischen den Rhonemündungen liegt das Städtchen Li Santo (Saintes-Maries-de-la Mer), wohin alljährlich am 25. Mai die Pilger in hellen Scharen strömen, um die Reliquien der trois Maries in der hochragenden Wunderkapelle zu verehren. Die Legende erzählt, daß nach Christi Tod die drei Marien mit anderen Bekennern des Evangeliums auf arger Meerfahrt hier an der Camargo gelandet seien, und daß sie von hier aus das heidnische Volk der Provence bekehrt haben, um dann an der Stelle ihrer Landung zu sterben als

heilige Paradiesesfrauen,
Hort dieser meerumrauschten Auen. (Mir. XII.)

Im schönsten Winkel dieser von Durance, Rhone und Meer umspülten provenzalischen Erde, die in seltsamem Kontrast dürre, exotische Wildnis an Gefilde von üppigster Fruchtbarkeit fügt, wuchs Mistral heran, und zu dem Natureindruck gesellten sich die Eindrücke der Geschichte in den zahlreichen Baudenkmälern alter und mittlerer Zeit und auf der Schule zu Avignon, wo Roumanille (1845) des Fünfzehnjährigen Lehrer war. So wurde im Knaben die stolze Überzeugung geweckt, daß sein Vaterland die Heimat einer alten Kultur sei, einst ein führendes und nun ein entthrontes Land. Hier liegt Arles, eine Großstadt des Altertums, die Konstantin einst zur Kapitale des Kaiserreiches zu erheben plante; dort Avignon, das im 14. Jahrhundert das Papsttum

beherbergte — Arles und Avignon, einst Rivalen des alten und mittelalterlichen Rom. In diesem südfranzösischen Lande war zur Zeit der Kreuzzüge der Wunderbaum der Troubadourpoesie erwachsen:

In den Talen der Provence ist der Minnesang entsprossen,
Kind des Frühlings und der Minne, holder, inniger Genossen —

ein Wunderbaum, der seine üppigen Blüten verschwenderisch über das ganze Abendland verstreut hatte, und in dessen duftenden Schatten die größten Dichter der Zeit, Dante und Petrarca, gesungen. Hier war die Höhlenstadt Les Baux, in deren gespenstischen Tiefen Dante — wie Mistral meint — den Plan zur Architektur seines Inferno fand; dort Vaucluse, die Dichterheimat Petrarcas. Und dieses im Glanze der Poesie erstrahlende Provencerland war damals auch ein politisch selbständiges Land, eine Grafschaft, ein Königreich — la Prouvènço independènto, sagt der Armanà — in enger Verbindung mit den katalanischen Brüdern jenseits der Pyrenäen, welche alte provenzalische Kolonisten sind, und deren Sprache eine Lenga d'o ist.

Diese goldene Zeit literarischer Blüte und politischer Selbständigkeit wurde jäh gebrochen durch Nordfrankreich. Der Papst Innozenz III. predigte im 13. Jahrhundert den Kreuzzug gegen die Albigenser, und unter der Führung Simon's von Montfort wurde dieser Kreuzzug gegen die Regungen eines freieren Geistes zu einem politischen Beutezug gegen die provenzalischen Städte und Feudalherrn, die der Herrschgier nordfranzösischer Streber zum Opfer fielen. Der in seiner Wurzel verwundete proven-

zalische Baum verlor seine Blüten, und bald neigte sich der stolze Stamm und sank, eine schutzlose Beute, zu Füßen des französischen Königs Karls VIII. (1486), der nun zu seinen übrigen Titeln auch den eines Grafen der Provence fügte. An die Stelle der Prouvènço independènto tritt die Prouvènço franceso.

Seit vierhundert Jahren schläft diese Provence, wie Mistral sagt, am Busen der stärkeren nördlichen Schwester, und in ihren Träumen erscheinen ihr die verklärten Gestalten ihrer großen Zeit, ihre Könige, Grafen, ihre Troubadours, auch ihre Päpste, und sie lächelt ihnen zu; aber wenn das Bild Innocenz III. vor ihr aufsteigt, dann geht eine Wolke über ihr Antlitz, und wenn Simon von Montfort erscheint, dann wird der Schlaf unruhig, als ob sie sich von der Schwester losreißen wollte.

So zeigte sich dem heranwachsenden Mistral seine Heimat, und dieses Bild hat er in seinen dichterischen Werken gestaltet, nichts anderes als dieses Bild. In glänzenden Farben, in unermüdlicher Künstlerlust und unermüdlicher Forscherarbeit, ein Poet und Lehrer seines Volkes, hat er dieses Bild gestaltet; in vollen und reichen Harmonien hat er das Lied von seiner schlafenden, träumenden Heimat ihr selbst ans traumbefangene Ohr klingen lassen, um das Dornröschen zu wecken. Multa renascentur quæ jam cecidere ist das Motto seiner Lieder.

Auf der Schule zu Avignon fesselten Virgil und Homer den Gymnasiasten Mistral, weckten Beispiel und Rat seines Lehrers Roumanille die Lust, in der heimatlichen Mundart zu dichten. Roumanille selbst schickte sich an,

einen Strauß von dreiundvierzig reizenden provenzalischen Liedern, Li Margarideto, zu veröffentlichen (1847). In der Liebe zur Muttersprache schlossen die beiden, Lehrer und Schuler, einen Bund fürs Leben.

Mistral absolvierte seine juristischen Studien an der Hochschule zu Aix, und dem ins Elternhaus zurückkehrenden einundzwanzigjährigen Juristen gestattete der weitblickende Vater, frei dem dichterischen und poetischen Berufe zu leben. So sonnig war der Poetenpfad des Bauernsohnes.

An Roumanille und ihn schlossen sich Gleichgesinnte an, und man veröffentlichte 1852 eine Liedersammlung von einunddreißig zeitgenössischen Dichtern: Li Prouvençalo, eine Anthologie, die unter dem Patronate Roumanilles erschien, der dazu am meisten — sechzehn Gedichte — beisteuerte. Hier trat Mistral, hier Aubanel zum ersten Mal hervor.

Dann vereinigte unter Roumanilles Führung ein Kongreß zu Aix im August 1852 die neuen troubaire. Das Willkommlied singt Mistral und darin die Strophe:

> Wir fanden nämlich im Stall versteckt
> Die Sprache der Provenzalen, bedeckt
> Mit kläglichem Bettlerkleide;
> Das Antlitz braun von der Sonne Glut,
> Die Schultern verhüllt von der Locken Flut,
> Trieb sie barfuß mit trübem Mut
> Die Gänse auf die Weide.
>
> (N. Welter).

Aber örtliche Rivalitäten und die Frage des einheitlichen schriftsprachlichen Kleides entzweiten die große Schar der Troubaire.

In der kleinen Avignoner Gruppe, die dem Rufe Roumanilles folgte, reifte in häufigen freundschaftlichen Vereinigungen, bei denen die Lebenslust oft überschäumte — hier im Süden hieß schon im Mittelalter die Dichtkunst lo gay saber, la gaya sabensa — der Entschluß zu selbständigem Vorgehen.

Am 21. Mai 1854 fanden sich sieben Freunde auf dem sommerlichen Landsitz Fontségugne des einen unter ihnen (Paul Giéra) zusammen. Es war der Tag der heiligen Stella. In heller Begeisterung schlossen die Sieben einen Bund, den sie unter den Schutz dieser Heiligen, Santo Estello, stellten, und nannten sich mit einem Worte, das Mistral in einem alten gereimten Gebet gefunden, und dessen Herkunft nicht klar ist[1]: felibre. Sie wählten diesen Namen, weil er ihnen gefiel, weil er an libre (Buch) anklang, etwas wie „Bücherfreund" oder „Büchermacher" zu heißen schien, alt und mystisch war.

Die Felibre wollen unter Zugrundelegung der Mundart von St-Rémy, d. h. der Sprache des unteren Rhonetales, mit Hilfe von Neologismen (Ableitungen, Lehnwörtern aus dem Französischen und den anderen

[1]) In diesem Gedicht „Von den sieben Schmerzen Marias" wird an vierter Stelle das Leid erwähnt, das die Mutter Gottes empfand, als der Jesusknabe drei Tage lang verschwunden war und dann im Tempel gefunden wurde, „mitten unter den Lehrern (in medio magistrorum), daß er ihnen zuhörte und sie fragte" (Lukas II,46). Diese „Lehrer" heißen in dem Gedichte li felibre de la lèi, dem kirchlichen Ausdruck doctores legis entprechend. Auch die neueste etymologische Deutung (filii ecclesiæ) ist zweifelhaft.

Dialekten und einem kunstvolleren, im wesentlichen schriftfranzösischen Satzbau) eine neue südfranzösische Literatursprache schaffen, welche das Erbe der Troubadours antreten sollte und diesen geschichtlichen Aspirationen zufolge in eine leicht altertümelnde Orthographie gekleidet wird.

Das ist die Feliber-Sprache, — nicht schlechthin ein provenzalischer Dialekt, sondern eine schriftsprachliche Erweiterung und Veredlung.

Und dieser Bund des Felibrige beschloß auch gleich die Herausgabe eines volkstümlichen Zentralorganes: des provenzalischen Kalenders: Armanà prouvençau, der auf Neujahr 1855 zum ersten Male erschien, und aus dessen Geschichten nnd Liederchor hell herausklang das Glöcklein des Mistralschen Refrains:

Sian tout d'ami galoi et libre
Que la Prouvènço nous fai gau;
Es nautre que sian li felibre,
Li gai felibre prouvençau! [1])

---

[1]) Was N. Welter in seinem hübschen Buch über „Mistral, der Dichter der Provence", Marburg 1899, so übersetzt:

Wir sind freifröhliche Gesellen,
Für die Provence in Lieb entbrannt:
Wir sind die losen, sangeshellen
Feliber vom Provencerland!

Welters Darstellung ist überschwenglich und oft unkritisch, aber lehrreich, weil gut dokumentiert, und besonders durch vortreffliche Verdeutschungen wertvoll. Ich entlehne ihm im folgenden noch mehrere Übertragungen. — Auch A. Bertuch hat Mistralsche Lieder meisterlich übersetzt. Hoffentlich vereinigt er die zerstreuten Blüten zu einem duftigen Strauße. —

Gegenwärtig steht der Kalender im 49. Jahrgang; er erscheint in 12000 Exemplaren. Er stellt eine stattliche Reihe von Bänden dar, durch welche der Geist des unermüdlichen Mistral als Dichters und Lehrers seines Volkes weht: Dieses Volk soll sich, wenn es die manigfachen Gaben des Armanà genießt, auf sich selbst besinnen, auf den in ihm schlummernden stolzen Lebensreichtum; es soll seiner selbst und namentlich seiner ruhmreichen, aber verstoßenen Sprache bewußt werden. Diese Bestrebungen werden unter dem Namen la Causo zusammengefaßt. Das Volk soll auch geschützt werden gegen alle kirchenfeindlichen Tendenzen. Sein Verleger Roumanille und seine Redaktoren betonen ihren römischen Katholizismus. Denn das Felibrige und seine Causo sind päpstlich. Die Kirche ist Stütze, aber auch Zensor des Felibrige [2]).

Während Jahr um Jahr der Armanà Prosa und Verse aus der Feder Mistrals bringt, arbeitet der Dichter an einem größeren Werke, an Mirèio, dessen Gesänge er von Zeit zu Zeit den bewundernden Freunden vorliest. Im Frühjahr 1859 erscheint endlich das vollendete Epos.

„Ich besinge ein Mädchen der Provence," so hebt

Derselbe N. Welter hat neulich auch ein Buch: Th. Aubanel, Ein provenzalischer Sänger der Schönheit, Marburg 1902, erscheinen lassen, das ebenfalls ausgezeichnete Verdeutschungen enthält.

[2]) Indessen finden sich unter den neueren Vertretern der südfranzösischen Renaissance auch Protestanten, wie z. B. Bigot aus Nîmes (gest. 1897). Gerade sie aber treten zum Felibrige strenger Observanz vielfach dadurch in Gegensatz, daß sie ihren Ortsdialekt schreiben.

der Dichter an. „Ein bescheidener Jünger des großen Homer, will ich dieses Mädchens-Jugendliebe begleiten auf den Erntefeldern, durch die Crau dahin bis zum Meer. Gott meines Vaterlandes, der du selbst inmitten von Hirten zur Welt kamest, leihe mir deinen Hauch."

Hoch oben am Feigenbaume, den rauhen Händen der pflückenden Menschen unerreichbar, sitzt auf schwankem Schoße eine Frucht, unberührt und duftend, — die Vögel des Himmels nähren sich von ihr. Diesem fruchtbeschwerten, schwanken Zweiglein, das in der Sommerluft sich wiegt, und das zu erreichen Flügel vonnöten sind, vergleicht der Dichter sein Ziel:

Auf den Fittichen seiner provenzalischen Sprache will er, singend, wie der Vogel singt, sich aufschwingen und diese Frucht haschen.

Im Dorfe Valabrego am Rhoneufer, zwischen Avignon und Tarascon, wohnt ein alter Fischer und Korbflechter, Ambrosi (lou banastié de Valabrego), der vierzig Jahre fürs Vaterland im Feld gestanden und nun mit seinem vierzehnjährigen, schmucken und sonnengebräunten Sohne Vincèn vom kärglichen Verdienst bescheiden lebt, während das Töchterlein sich in Beaucaire verdingt hat. Ihre Arbeit führt Vater und Sohn oft über Feld auf die Märkte und ins Kundenhaus. Der junge Vincèn ist viel im Lande herumgezogen, kennt die Crau und die Camargo.

An einem Maitage bringt sie der abendliche Weg am Zirgelhof (lou mas di falabrego) vorüber, dessen ausgedehnte Rebengelände, Getreidefelder, Wiesen, Obst- und Maulbeerbaumbestände Meister Ramoun gehören. Gerne

gewährt Ramoun den beiden Bekannten Obdach. Das ländliche Abendessen vereinigt sie mit Familie und Gesinde. Die schöne Tochter des Hauses, die fünfzehnjährige Mirèio, bemüht sich als emsige Martha um ihre Gäste.

Vom Sonnenschein war sie erschlossen;
Zwei Grübchen zierten, lichtumgossen,
Ihr frisches Wangenpaar. Ihr Blick war wie ein Tau,
Der Leidenden die Schmerzen lindert
Und Traurigen den Kummer mindert .
Der holden Sterne Glanz ist nicht so mild und klar.
Gewellt in ihrer ganzen Länge
Umfloß sie, schwarz, der Flechten Menge,
Es wölbte sich des Mieders Enge,
Als berge das Gewand ein junges Pfirsichpaar[1]).

Nachher singt der alte Ambrosi ein Volkslied, nach alter Weise. Heute, fügt der Dichter hinzu, singt man neumodischere Dinge . . . en franchiman, auf französisch, in feinen Worten; aber niemand versteht sie. Schön Mirèio sitzt bei Vincèn, der ihr von seinen Fahrten erzählt, von einem Wettlauf in Nîmes, von einem Heilwunder, das er in der Kapelle der drei Marien einst mit angesehen. Ihre schwarzen Augen hängen an dem hübschen Burschen. So plaudern sie —

Und aus Verneinen und Bejahen
Entstand ein Nicken und ein Nahen,
Und ihre jungen Häupter sahen
Zwei blüh'nden Astern gleich, im muntern Abendwind.

[1]) Die Übertragung stammt wie die folgenden Proben aus dem lieblichen Buche: Mirèio, Provenz. Dichtung von Fr. Mistral. Deutsch von August Bertuch. Dritte, neu durchgesehene Auflage. Berlin, W. Hertz. 1900.

„Mutter,“ sagt Mirèio beim Schlafengehen, „ich könnte dem Korbflechtersohn Abend um Abend mein Leben lang zuhören.“

Wenige Tage später beginnt die Ernte der Maulbeerblätter. Hell ertönt das Gelände des Zirgelhofes vom muntern Gesange der erntenden Mädchen, der mit der Wartung der Seidenwürmer (magnan) betrauten Magnanarellen. Mirèio selbst pflückt, in den Ästen eines Baumes sitzend. Sie ruft den vorübergehenden Vincèn an, und der steigt zu ihr in die luftige Höhe, um zu helfen. Sie sprechen von seiner Schwester. Er entwirft ein liebliches Bild von ihr . . . „Aber Ihr,“ sagt er zu Mirèio, „Ihr seid viel weiser, noch viel schöner.“ — „O Vincèn!“ wehrt sie ab, und ihr Ausruf verhallt im Gesange der Magnanarellen.

Wenn gute Reden sie begleiten, dann fließt die Arbeit munter fort. Als die gepflückten Blätter in den Sack gesteckt werden, berühren sich wohl die beiden Hände, die braune Vincèns und die weiße Mirèios.

Ein Nest von blauen Meisen wird entdeckt. Einem Volksglauben folgend, nimmt Vincèn die Jungen aus und reicht sie Mirèio, die sie unter ihrem Busentuch, in ihrem Mieder birgt:

Wie warm die Kleinen dort liegen,
Sich wohlig kauernd an das Wiegen
Des sanft bewegten Busens schmiegen;
Sie wähnen sich wohl gar im kaum verlass'nen Nest.

Das Busentuch schwillt, denn die Jungen sind zahlreich, sie streiten sich um den engen Platz:

Und in des schönen Tales Enge
Wehrt sich die aufgeregte Menge —
Weil man sich nun zu sehr den kleinen Raum versperrt —
In scharfem Aufeinanderprallen
Wie toll mit Flügeln und mit Krallen . . .
Des Kerkers weiße Wände wallen,
Indes das kecke Volk da drinnen reißt und zerrt.

Mirèio kann den Ausdruck des Schmerzes nicht mehr zurückhalten, und in Not und Scham ruft sie Vincèn zu Hilfe, der ihr seine Mütze bietet, damit sie die unruhigen Gäste ihres Mieders aufnehme. Da bricht unter beiden der Ast, und im Sturze schlingt das Mädchen seinen Arm um des Jünglings Hals. Der Fall bettet sie unverletzt ins weiche Gras. Vom Schrecken sich erholend gesteht das reiche Mädchen dem armen Jungen seine Zuneigung. Erst zweifelt er an seinem Glück: „Ihr spottet des Armen!“ Als er sie aber leidenschaftlich bekennen hört, daß sie ihn trotz seiner Lumpen schön findet, da erklärt auch er ihr seine Liebe mit dem ganzen prahlerischen Wortreichtum eines Südfranzosen. Dann zieht er sie an sich — als in der Ferne die Stimme der Mutter erschallt und die Liebenden auseinanderscheucht.

Der Sommer kommt und bringt die Seidenernte. In der Schar der Frauen, die auf dem Zirgelhof versammelt sind, werden ernste Reden gewechselt, während unter den jungen Mädchen heitere Worte, Liebesneckereien, hin und her fliegen. Luftschlösser werden gebaut. Die Eine malt aus, wie sie, wenn ein König sie freite, ihre liebe Ruinenstadt Les Baux wieder auferstehen lassen würde, um darin über die Provence zu herrschen. Die Andere würde, wenn sie Königin wäre, einen Minnehof gründen

mit sieben Mädchen als Richtern und sieben Dichtern — sèt felibre — als Protokollführern. Diese etwas gelehrte Rhetorik unterbricht das Erscheinen Mirèios; sie kredenzt Kräuterwein, und neckend fragt man sie nach dem armen, barfüßigen Korbflechterjungen, der ihr neulich bei der Ernte geholfen. Röte flammt auf, als sie ihr Geheimnis verraten sieht. Während die alte, weise Tavèn aus Les Baux, die Magierin, die Armut in Schutz nimmt, eine Legende erzählend, hilft sich Mirèio mit Ausflüchten, welche die anderen Mädchen damit beantworten, daß sie das Lied von Magali zu hören verlangen. Die jugendliche Noro singt es:

> O Magali, o wollest zeigen
> Am Fenster mir Dein Augenpaar . . .

jenes volkstümliche Werbungslied, das die Forscher unter dem Namen des „Verwandlungsliedes" weit über die Lande verbreitet gefunden haben:

Es stellt das Zwiegespräch eines Liebespaares dar. Das Mädchen weicht dem Antrage des Burschen dadurch aus, daß es scherzend sich zur Blume, zum Vogel, zum Stern, zur Nonne zu wandeln droht, um ihm zu entgehen; worauf er als Gärtner die Blume pflücken, als Jäger den Vogel jagen, als Wolke den Stern umfangen, als Beichtiger die Nonne hören zu wollen sich rühmt: ein anmutiges Spiel der Rede und Gegenrede, das lange fortgesetzt werden mag.

Mistral hat es mit wunderbarer Kunst strophisch neu gefaßt auf eine Melodie, welche sein feines Ohr einem provenzalischen Pferdeknecht abgelauscht, der einen

anderen Text dazu sang. So hat der Poet aus Gold und Perlen des Volksliedes dieses prangende Geschmeide seiner Mirèio mit kunstreicher Hand zusammengefügt.

Herbst und Winter vergehen; der Dichter widmet der sonnenarmen Jahreszeit kein Wort. Mirèio ist ein Frühlings- und Sommerlied. Lou solèu me fai cantá (die Sonne macht mich singen), heißt die Inschrift zu Mistrals Feliberwappen, das eine Zikade mit strahlender Sonne zeigt. Ich bin, sagt er selbst in einem Gedichte zur Erklärung dieses Wappens, vom Geschlecht der Zikaden: im Sommer singen, im Winter schlafen und von Zeit zu Zeit eine fröhliche Sitzung beim Hergottstau!

Wieder wird es Mai. Da melden sich Freier im Zirgelhof. Drei reiche Bauernsöhne werben um der schönen Mirèio Hand: ein Schafhirte aus der Crau, Alári; ein Pferdehirt aus der oberen Camargo, Verán; und ein Ochsenhirt aus der unteren Camargo, Ourrias.

Die Werbungsszenen selbst sind kurz und wie nebensächlich. Dieser vierte Gesang gilt der Schilderung provenzalischen Hirtenlebens. Es sind Werbungen, die gemessenen Schrittes nahen, von patriarchalischer Feierlichkeit umgeben, stilisiert gleichsam wie Szenen Homers, der Bibel oder des Volksliedes. Der kräftige, erfrischende Hauch gesunden Lebens steigt aus ihnen auf.

Wohl tausend Schafe nennt Alári sein eigen. Es ist ein stolzer Zug, wenn er im Mai seine Herden auf den durch die Jahrhunderte bestimmten Wanderwegen nach den delphinatischen Alpen — li grans Aupo — und im Herbst wieder heimwärts treibt. Und wie weiß Mistral diesen Zug zu malen: die Lämmer voraus, dann

die hochbeladenen Esel, die Ziegen, der Oberschäfer mit den Widdern, hierauf die Hauptarmee der Schafe, von Hunden umschwärmt, und dann:

Als mitgeschleppte Nachhut kamen
Die überfetten und die lahmen:
Der alten Bockschwadron zerlumptes Heldentum
In ungepflegtem Wollgewande,
Zu Dienst und Kämpfen außer stande;
Der Ausgeschoss'nen Krüppelbande,
Die beides eingebüßt, die Hörner und den Ruhm.

Und alles war, die Jungen, Alten,
Die Schönen und die Mißgestalten,
Aláris Eigentum, soviel im Weg es gab . . .
Wenn Hunderte von Schafen, Ziegen
Ihm von den Alpen niederstiegen,
Erfreuten ihn die stolzen Riegen . . .
Gleich einem Zepter trug er seinen Ahornstab.

Schritt er mit seinen Hürdenhunden,
Die Lederstrümpfe hochgebunden,
Einher, die Stirne frei, das Auge hell und klar,
Inmitten seiner Karawanen,
Konnt er an König David mahnen,
Der an den Brunnen seiner Ahnen
Als Jüngling tränken ging die fromme Herdenschar.

„Wo geht der Weg?“ fragt Alári, wie von ungefähr am Zirgelhof vorüberschreitend, die geschäftige Mirèio, und an die freundliche Antwort des Mädchens knüpft er die Werbung. Er bietet Mirèio einen Becher, ein Wunderwerk seiner eigenen Holzschnitzerkunst, das der Dichter, Theokrits und Vergils eingedenk, behaglich beschreibt, wie Homer den Schild des Achill. Denn er hat's nicht eilig, uns Mirèios ablehnende Antwort mitzuteilen.

Verán, der Eigentümer von hundert Camargostuten, trägt seine Bitte dem Vater Ramoun vor; dieser legt die Entscheidung in Mirèios Hand, die den stolzen Pferdebändiger auf „kommt Zeit, kommt Rat“ vertröstet.

Am Sankt Medardustage, dem achten Juni, frühmorgens, da Mirèio eben am Brunnen wusch, erschien zu Pferd mit seinem Speer der wilde, stiernackige Cowboy Ourrias, der schon manchen Stier bei den Hörnern gepackt und gefällt hatte . . . und der Dichter führt uns das farbenreiche Bild einer ferrado (Zeichnung des Viehes mit glühendem Eisen) vor. „Bonjour, la bello. Darf ich hier meine Stute tränken?“ „Wasser genug,“ erwidert Mirèio. „Hättet Ihr nicht Lust, als Gattin zum Meeresstrande zu ziehen? Da ist die Arbeit leicht, und die Frauen haben gute Zeiten.“ . . . „Vor langer Weile sterben sie . . . Eure Pinien sind zu weit von meinen Zirgelbäumen.“

Zorn im Herzen, sprengt Ourrias durch die Crau, rhonewärts, in den dämmernden Abend hinein. Auf demselben Wege zieht ahnunglos Vincèn heran, um durch den verabredeten Amselruf seine Mirèio zum Stelldichein an die Weißdornhecke zu locken. Schon oft hat er das getan, seit jenem Morgen unter dem Maulbeerbaum . . . und welch seliges Zusammenfinden war es! Wie plauderten sie da! Einmal bat er dabei um einen Kuß . . .

> Doch laßt den Sang nun leise rauschen,
> Ihr Lippen, denn die Büsche lauschen.

Als Refrain durchziehen diese zwei Zeilen den lieblichen Bericht von diesen heimlichen Zusammenkünften und dem verweigerten Kusse.

Voll süßer Erinnerung und Hoffnung kommt also Vincèn den Weg durch die Crau:

Wie Schilf an der Durance Borden
War schlank und hoch sein Wuchs geworden,
Von junger Liebe Glück und friedlich-heiterem Sinn
Strahlte sein Antlitz. Sanft im Winde
Hob sich und flatterte gelinde
Sein offnes Hemd; er schritt geschwinde,
Barfuß und federleicht den Kieselweg dahin.

Der zornerfüllte Ourrias ahnt in dem Nahenden den glücklichen Nebenbuhler, schmäht ihn, höhnt seine Armut. Es kommt zum Ringkampf, in welchem Vincèns sehnige Gewandtheit den Riesen zu Fall bringt. Losgelassen, greift dieser hinterrücks zu seinem Speer, streckt Vincèn schwer verwundet zu Boden und läßt ihn in seinem Blute liegen. In ergreifendem Gegensatze zum wilden Kampfe der beiden Männer ruht der Abendfriede über die Heide:

Das Craugelände ruhte schweigend;
Die weite Heide, sanft sich neigend,
Verlor sich fern im Meer, das Meer in blauer Luft:
Flamingos mit den Feuerschwingen,
Enten und wilde Schwäne gingen,
Dem Tag den Scheidegruß zu bringen,
Den stillen Weihern zu, im goldnen Dämmerduft.

Der Mörder sprengt in wildem Ritt zur Rhonefähre und betritt den Nachen. Es ist Sankt-Medardusnacht: da steigen die Scharen der Ertrunkenen aus den Wassern auf; ihr gespenstischer Reigen bewegt sich den Ufern entlang; die Wogen des Flusses schwellen: der

Nachen des von Angst geschüttelten Currias füllt sich mit Wasser und sinkt mit ihm auf den Grund.

In dieser wundervoll ausgeführten Szene nächtlichen Grausens läßt der Dichter heimatliche Sagen in die Handlung seines Gedichtes hineinfließen und den Mörder ein Ende nehmen, wie der Volksgeist es sich zurechtgelegt haben könnte. Im Dunkel der Nacht fließt die wirkliche Handlung in die Legende über, so allmählich, daß wir des entscheidenden Schrittes gar nicht gewahr werden und dem Dichter willig in die Traumwelt der Schatten folgen.

Er hat diesen Versuch, die irdische Handlung seines Epos mit überirdischen Kräften zu durchsetzen, in den folgenden Gesängen wiederholt, aber nicht mehr mit dieser hinreißenden Kraft. So gleich im folgenden sechsten Gesange, der die Heilung des todwunden Vincèn erzählt.

Beim Tagesgrauen finden Männer, die vom Markte heimkehren, den in seinem Blute liegenden Jüngling. Sie heben ihn auf und tragen ihn nach dem benachbarten Zirgelhofe.

Hier unterbricht Mistral seine Erzählung, um in fünf Strophen ein Wort dankbarer Huldigung den Freunden darzubringen, die begeisterte Zeugen der Entstehung seines Epos gewesen sind: Roumanille, Aubanel und noch sechs anderen:

> Ihr alle, Jugendzeit-Gefährten!
> Je mehr der Frucht, der heißbegehrten,
> Ich nah' auf meinen Höhenfährten,
> Je frischer sei mein Pfad umweht von Eurem Hauch!

So überraschend diese Unterbrechung ist, so leicht

versöhnt sich der Leser mit dieser natürlichen Aufwallung der Dichterlust, deren Ausdruck den Stempel völliger Aufrichtigkeit trägt.

Da liegt nun der blutende Vincèn auf dem Steintisch unter dem Zirgelbaum, und die verzweifelnde Mirèio wäscht ihm die Wunde. Ihre Mutter weiß indessen bessern Rat: „Tragt ihn hinauf zu den Höhen von Les Baux, wo die weise Zauberin Tavèn haust." Tavèn ist nicht eine vulgäre Hexe, deren Macht sich von einem Bunde mit dem Teufel herschreibt, sondern eine fromme Frau, welche die bösen Geister mit Worten des Glaubens und der Liebe zu bannen und in die Zukunft zu schauen die göttliche Kraft hat. Sie nimmt Vincèn, den Mirèio in die Bergestiefe hinein begleitet, in Empfang, führt die Beiden sicher durch die lärmende, vielgestaltige und ängstigende Schar der bösen Geister, die tagsüber in diese Berge gebannt sind, in ein tiefes Felsengelaß, das Feenloch (trau di fado), und braut dort das Elixir, welches die Wunde heilt.

Und den Beglückten einen nahen Ausgang aus der Tiefe weisend, spricht sie Worte der Weissagung: sie sieht böse Zeiten religiösen Verfalls und wilder Kriege voraus, an deren Klippen das Schiff der Kirche, St. Petri alter Fischerkahn, zerschellen wird. Dann aber wird der Fischermeister über die neugeglätteten Wogen und auf einem neuen Kahne, an dessen Steuer das Kreuz prangt, die Rhone herauffahren, — was ich nicht anders verstehen kann, als daß nach bösen Zeiten, welche für die päpstliche Kirche kommen werden, der Papst, von den Ufern des Tiber vertrieben, an den Ufern der Rhone,

wie einst im 14. Jahrhundert, seinen Sitz aufschlagen werde. Tavèn schaut den Papst in Avignon und als Mittelpunkt der Christenwelt die Provence.

In der Schilderung der Höhlen von Les Baux hat Mistral den Aberglauben seines Volkes zusammengefaßt und in bunten Bildern ein langes Verzeichnis gegeben von all dem Getier, das durch die Nacht der Provence kreucht und fleucht, und das für ihre Bewohner völlige Wirklichkeit hat. Aber es ist der Kunst des Erzählers nicht gelungen, den allzu reichen, rebellischen Stoff völlig zu bezwingen. Die lange Zauberszene ist zu lehrhaft, zu unwirklich geraten, und ihre Unwirklichkeit liegt in unheilbarem Widerspruche mit der realistischen Lebensfülle der bewegten Erzählung. Auch erinnert das Ganze allzusehr an den im klassischen Epos unvermeidlichen Abstieg in die Unterwelt.

Mistral hat aber durch die selbe Szene diesen Volksaberglauben auch idealisiert und ihn des Ketzerischen entkleidet. Aus Tavèn macht er eine fromme Priesterin der Natur, welche die Gebräuche der Hexen in den Dienst des Glaubens stellt. Diese fromme Priesterin des Aberglaubens wird zum Seitenstück des Priesters der Kirche. Und so vereinigt der Dichter symbolisch Glaube und Aberglaube zu einem Gottesdienst, wie sie tatsächlich in der naiven Frömmigkeit des Volkes ungeschieden beisammen wohnen.

In einem lieblichen Bilde führt uns der Anfang des siebenten Gesanges das Korbflechterhaus am Rhonestrande vor. Es ist der 24. Juni, der Tag St. Johannis. Wir

hören des blassen Vincèn Bitten, Vater Ambrosi möchte endlich nach dem Zirgelhof gehen und für ihn um Mirèio anhalten. Das Schwesterlein vereinigt seine Bitten mit denen des Bruders. Da gibt der Alte nach und macht sich auf. Überall begegnet er auf seinem Wege Scharen von Schnittern, die zur beginnenden Ernte in die Ebene herunterkommen. Im Zirgelhofe, wo man auch zur Ernte rüstet, wird er freundlich empfangen.

Er beginnt über die Wandlung seines Sohnes zu klagen. Liebe sei schuld daran, unverständige Liebe, die er, der Vater, mit allen Vernunftgründen dem Jungen nicht austreiben könne. „Was ratet Ihr mir, zu tun?" „Treibt ihm die Grillen mit Gewalt aus," meint Ramoun. „Das gibt Zwist." „Zwist? Kann es denn zwischen Vater und Sohn Zwist geben? Wie sind die Zeiten anders geworden!

> Daß je den treuesten Berater
> Ein Sohn verkannt in seinem Vater,
> Kam meiner Zeit nicht vor. Ja, damals war ein Haus
> Gesund vom Enkel bis zum Ahne;
> Stark, wie das Astwerk der Platane,
> Standen sie, einig, dem Orkane!
> Sie hatten unter sich wohl manchmal einen Strauß,
>
> Doch wann des Weihnachtsabends Sterne
> Die Kinderschar von nah und ferne
> Im Vaterhaus vereint; wann, gläubig und gerecht,
> Beim Mahl, das festlich sie bereitet,
> Der Urahn, der die Feier leitet,
> Die welken Hände ausgebreitet,
> Umfing sein Segenspruch ein einiges Geschlecht."

Da hält Mirèio nicht mehr zurück: „Ich bin's, die

Vincèn liebt." Entrüstung der Eltern, und als Ambrosi in aller Form seine Werbung vorbringt, wird sie mit dem ganzen Stolze des Reichtums unter des Mädchens Jammer schroff und kränkend abgewiesen. Heimwärts schreitet voll Zorn und Kummer der alte Ambrosi, während die erntefreudige Jugend ringsum zum flammenden Schein der Johannisfeuer sich im Tanze dreht.

Während Mirèio in ihrer einsamen Kammer die Nacht durchweint, der Eltern Härte und ihren Reichtum verwünschend, fällt ihr ein, daß Vincèn ihr einst von den wundertätigen Marien dort unten in der Camargo gesprochen. Den Heiligen will sie ihr Herzeleid klagen! Sie nimmt ihren arlesischen Sonntagsstaat aus dem Schranke, zieht sich mit solcher Hast an, daß sie den breitrandigen Hut aufzusetzen vergißt, und schleicht beim Tagesgrauen aus dem Hause. An den Hirten vorüber eilt sie in die Crau hinaus, sie, die kaum je das väterliche Gut verlassen, die noch nie auch nur bis Arles gekommen ist. Erstaunt schauen die Schmetterlinge, Eidechsen, Libellen der Eilenden nach und scheinen sie vor der im sommerlichen Sonnenbrand gefährlichen Wanderung zu warnen. Verdurstend findet sie einen Brunnen, der sie erquickt, und einen gesprächigen Jungen, der Schnecken sammelt und sie zu seinem Zelt am Rhonestrand geleitet wo sie bei den armen Fischerleuten übernachtet.

Inzwischen ist zu Hause ihre Flucht entdeckt worden, und in seiner Verzweiflung versammelt Meister Ramoun sein ganzes, auf den Feldern verstreutes Gesinde, um durch sie womöglich Kunde über die Flüchtige zu vernehmen. Er sendet einen Knecht von Feld zu Feld. In wunder-

barer Folge läßt der Dichter vor dem eilenden Boten die Bilderfülle der ländlichen Arbeit auftauchen, die Mäher, die Schnitter mit den Ährenleserinnen, die Garbenbinder, die Pflüger und weit draußen die Hirten, und um diese duftenden Blüten schlingt sich das Band der Refrainstrophe:

> Der Bote naht auf flinken Sohlen:
> „Hört, was der Meister mir befohlen:
> Entbiete gleich zu mir das ganze Feldgesind!
> Quer durch die Äcker mußt Du fliegen:
> Verlasset Rinder, Schafe, Ziegen,
> Laßt Pflüge, Sensen, Sicheln liegen —
> So rufst Du allen zu — und kommt zum Hof geschwind."

Alle strömen, Schlimmes ahnend, im Hofe zusammen. In behaglicher, etwas zu lehrhafter Breite fließen die Reden der Meisterknechte und die des Dichters dahin, bis die unglücklichen Eltern erfahren, daß sich ihr Kind mutterseelenallein auf den Weg zu den drei Marien gemacht hat. Der Wagen wird angespannt, und während die Arbeiter ins Feld zurückkehren, fahren Ramoun und seine Gattin in die Crau hinaus.

In der Morgenfrühe bringt der Fischerjunge Mirèio über die Rhone. Sie setzt ihre eilige Wanderung durch die Camargo fort. Die Sonne steigt empor, die Strahlen sengen die schutzlose Liebespilgerin (roumiéuvo d'amour), spiegeln ihr labende Oasen vor. Vincèn im Herzen stürmt sie durch den heißen Sand vorwärts; schon erglänzen in der Ferne die ragenden Türme der rettenden Kirche. Da stürzt die Ärmste, vom Sonnenstich getroffen. Ein Mückenschwarm weckt sie wieder. Wankend erreicht sie

das Ziel und sinkt auf den feuchten Steinfliesen der Kapélle betend nieder:

O heilige Marien, zu Blumen wandelt Ihr
Der Armen bittre Tränen, seid gnädig nun auch mir!
O seht auf meine Sorge, auf meine Qual und Pein,
Dann werdet für mein Bitten Ihr voll Erbarmen sein.

Und vor des Mädchens entzückten Augen öffnen sich die Himmelsfernen, die drei Heiligen steigen herunter, neigen ihr Antlitz gnädig seiner Not und trösten es über den Erdenjammer mit dem Ausblick auf das Glück der himmlischen Seligkeit, das seiner wartet. Eine asketische Stimmung fließt in die Verse: Die Erde hat kein Glück; der Tod ist der Eingang ins wahre Leben:

La mort es la vido.

Vom Abendrot umglänzt, erzählen die Heiligen der sterbenden Mirèio ihre sturmvolle Fahrt von Palästina nach der Provence, die Bekehrung des römischen Landes, die Bekehrung Arles', des gallischen Roms, mit seinen Venusfesten, und Avignons, das dann in der Folge ein Hort des Glaubens und ein Hort des Papsttums ward, Roms gefürchtete Rivalin. Die Provence ward christlich; sie ward ein Land des Gesanges, ein fröhliches Königreich (lou gai reiaume de Prouvènço), und wie die Durance sich in die Rhone verliert, so verlor dieses Königreich seine Selbständigkeit an Frankreich. Und die drei Marien entschwinden himmelwärts, der jungfräulichen Liebesmärtyrerin Mirèio eine Stätte zu bereiten.

Bei Sonnenuntergang erreichen die Eltern das Ziel; Mirèio erkennt sie, reicht ihnen die erkaltenden Hände.

Die Bewohner des Städtchens strömen zusammen. „Tragt die Kranke hinauf zu den Reliquienschreinen!" Mirèio wird auf einer Terrasse gebettet, die offenen Ausblick auf das Meer gewährt. Da erscheint atemlos Vincèn. Mit überströmender Klage umschlingt er die Geliebte, während aus der Kirche herauf der fromme Bittgesang der Gemeinde sich mischt in das Brausen der Meereswogen. Mirèio erzählt ihm flüsternd von der beseligenden Erscheinung der heiligen Frauen, und mit letzter Anstrengung sich aufrichtend, weist sie auf die im Meer versinkende Sonne und vermeint einen Nachen zu sehen, in welchem die drei Marien sie zu holen kommen. Der Priester reicht ihr die letzte Tröstung. Dann sinkt sie tot zurück. Laut erschallen die Klagen der Umstehenden. Vom Schmerz gebrochen, wirft Vincèn sich über sie, irreredend, flehend um ein gemeinsames Grab —

. . . der Brandung Wellen flossen
Mit dumpfem Klang heran, als trauerte das Meer.

Aus der Kirche herauf erschallt der Gemeinde inbrünstiger Gesang:

O schöne Heil'ge, milde Frauen
Der bitternisgetränkten Auen,
Ihr sendet reichen Fang dem armen Fischerhaus:
O weiße Blumen unsrer Heiden,
Laßt ungetröstet und in Leiden
Die sünd'ge Schar von Euch nicht scheiden;
Und wenn ihr Friede fehlt, gießt Frieden auf sie aus!

So endet das Lied von den „Promessi sposi" der Provence. —

So poesievoll auch diese letzten Gesänge sind, so reich

an lieblicher Sprachkunst, an blühenden Bildern, an Schmelz der Farben, an zarten und strahlenden Naturschilderungen . . . eine Perlenschnur, — die Perlenschnur ist zu lang. Die zweieinhalb Gesänge, welche dem Sterben Mirèios gewidmet sind, sind zu lang. Dieses Sterben wird in die Länge gezogen, um für die lehrhaften Reden der Landesheiligen Platz zu schaffen.

Mistral erweist sich in den übrigen Teilen seiner Dichtung als ein großer Künstler der Erzählung; er führt ihre Fäden, kreuzt, verschlingt und löst sie mit Meisterschaft. Hier hat er fehlgegriffen. Mirèio ist todesmatt; und diesem todesmatten Bauernmädchen, das nicht einmal bis Arles gekommen, wird, um ihm Kräfte zu geben, die Geschichte der Christianisierung der römischen provincia vorgetragen. Das läßt alle Naivetät vermissen. Wenn der Dichter keine andere Stelle für diesen geschichtlichen Exkurs fand, so hätte er ihn fallen lassen sollen. Hat er doch dem Ebenmaß seiner Erzählung andere Opfer zu bringen verstanden: das Opfer z. B. der Schilderung des Weihnachtsfestes im siebenten Gesang.

Aber er hat mit dieser Episode nicht nur dem natürlichen Gang seiner Erzählung Abbruch getan und das Ebenmaß des Baues gestört, er hat auch die Harmonie der Klänge getrübt.

Die sechzehnjährige Mirèio, der bis vorgestern das Leben so herrlich eingegangen, und die von diesem Leben noch so Schönes zu hoffen hatte, — sie stirbt wie eine Nonne, in einer Weltentsagung, die nicht der Jugend — auch nicht der provenzalischen Jugend — Sache ist. Für dieses blühende, lebensfrohe Mädchen war die Erde kein

Jammertal, wie die Heiligen ihr einreden, und in ihrem, der Liebespilgerin, Herzen kann das Wort der Heiligen: der Tod ist das wahre Leben, kein Echo finden. Ein solches asketisches Wort mag ausgesprochen werden; aber Mistral spricht es nicht nur aus, er führt es breit aus, in immer neuen Variationen, und sein Echo beherrscht den Schluß des ganzen Gedichts, auch Jung-Mirèios Abschied von ihrem Geliebten: ein poetischer Mißklang in diesem lebensfreudigen Sonnenliede von einer Mädchenliebe. Es widerstreitet dem Geiste des Mistralschen Gedichtes, welcher der Geist der Lebensbejahung ist. Es widerstreitet seiner ganzen heiteren, in ihrer irdischen Sonnenfreude fast heidnisch zu nennenden Kunst, deren Devise Leben, Tag, lichtbeschienene Wirklichkeit ist.

Nein, ruft gleichsam das ganze Gedicht, nein, nicht der Tod ist das wahre Leben!

Mit diesem Gefühle eines inneren Widerstreites entläßt uns der Dichter. Es ist der innere Widerstreit, der durch die ganze Kunst des felibrige geht — Aubanel ist darüber gestorben. Um der schönheitstrunkenen, leidenschaftlichen Gedichte seiner „Töchter Avignons“ willen verfiel er 1885 der kirchlichen Reprobation, und über dem unversöhnten Gegensatz zwischen künstlerischer Weltfreude und kirchlicher Askese starb er, umrauscht von dem weltlichen Beifall, den besonders sein Lied auf die Venusstatue der Theaterruinen von Arles (La Vénus d'Arle) gefunden hatte, dessen letzte Verse lauten:

O Du süße Venus d'Arle, Jugendfee, die nimmer altet,
Die als Mutter der Provence unsres Volks in Liebe waltet!

Schönheit leihst Du unsern Töchtern, unsern Knaben leihst Du Mut.
Unter ihrer Haut, der braunen, hohe Göttin, fließt Dein Blut,
Immer heiß und nimmer müde! — Darum, lichte Venus, wagen
Unsre Mädchen freien Blickes, Hals und Busen bloß zu tragen;
Darum strotzen unsrer Burschen Glieder von gesundem Mark,
Sind sie stark zum Strauß der Liebe wie zum Stiergefechte stark!
Darum liebt Dich meine Seele, und von Deiner Huld bezwungen,
Hat der Christ, o große Heidin, heute Deinen Ruhm gesungen!
(N. Welter.)

Scharf hebt, auf der Höhe der dichterischen Begeisterung, diese letzte Zeile

E perqué, ièu crestian, te cante, o grand pagano

den Widerstreit der Empfindungen hervor, an dem achtlos vorüberzugehen der moderne Mensch nicht mehr naiv genug ist. —

Faßt man die Vorbehalte, die zu Mirèio als Kunstwerk zu machen sind, zusammen, so wird man sagen: Nach drei Richtungen ist das Epos an einigen Stellen zu lehrhaft geraten: historisch, folkloristisch und kirchlich. Daran trägt des Dichters glühende Heimatliebe schuld, diese Liebe, die ihn dazu drängte, von seinem vergessenen, verkannten Land ein möglichst vollständiges Bild zu entwerfen, eine Apologie der Provence zu schreiben: Seht, wie schön sie ist, wie reich ihr Leben, wie glänzend ihre Vergangenheit! Auch Mistrals Kirchlichkeit kleidet sich in das Gewand des Patriotismus.

Bedeutet dieser machtvolle südfranzösische Patriotismus die Triebfeder der Mistralschen Poesie, so bedeutet er auch ihre Schranke. Er wird zur Klippe, welche die

Barke Mistralscher Kunst nicht ohne Havarie umschifft hat.

Nun ist es der Poetenwelt Lauf, daß solche tiefere Widersprüche, solche künstlerische Schwächen mit der Zeit beim Dichter nicht schwinden, sondern sich mehren.

Auch Mistral ist diesem Schicksal nicht entgangen. Die apologetischen Tendenzen sind in seinen späteren Schöpfungen noch mehr hervorgetreten.

Das Epos vom Fischer Calendau (Zwölf Gesänge in Mirèio-Strophen, 1867) ist ein Märchen in maiorem Provinciæ gloriam; das Epos von der Rhone, Lou Pouèmo dóu Rose (Zwölf Gesänge in unstrophischen und reimlosen Zehnsilbern, 1897) ein zweites Märchen im Dienste derselben Causo, ein Lied vom alten Rhoneschiffertum, eine Poeten- und Historikerfahrt von Lyon bis Arles. Beide sind als Kunstwerke mißlungen, aber sie zerfallen in hundert leuchtende Kleinodien.

Daß Mistral für seine Poesie sich die Sprache erst hat formen müssen, ist bereits erwähnt. Mit welch unermüdlicher Sorge er diese sammelnde, sichtende und schaffende Arbeit übte, zeigen dem Fremden am augenfälligsten die beiden Bände seines großen Wörterbuches Le trésor du félibrige (1879), in welchem er Sprachgebrauch und Sitte seiner südfranzösischen Heimat geborgen hat — eine Leistung, um derentwegen ihm eine deutsche Hochschule (Bonn) den Titel eines Ehrendoktors verliehen hat.

Aber nicht nur die Sprache, auch die Verstechnik hat sich Mistral erst kreieren müssen, insbesondere seine Strophe, und auch da hat er sich als großer Schöpfer erwiesen. Die wunderbare Mirèio-Strophe, die mit ihren

freigegliederten sieben Zeilen von der glücklichsten künstlerischen Wirkung ist! Diese Zeilen, mit ihren reichen Reimen, sind geflochten, kräftig und zart, wie die Körbe des kunstfertigen Vincèn gewesen sein müssen. Mistral ist ein Flechter von Blumenkörben, die er selbst mit üppiger Blumenpracht füllt und zu einer Guirlande fügt.

Seinen provenzalischen Versen hat der Dichter selbst eine französische Übersetzung beigegeben. Sie ist in Prosa und wortgetreu: ein schwacher Abglanz, für „die Franzosen (Franchiman) von jenseits der Loire" hergestellt.

Da sind wir Deutschen besser dran. Wir haben die Übertragung August Bertuchs, die das Versmaß der Urschrift bewahrt, von feiner poetischer Empfindung und von ganz ungewöhnlichem poetischem Können Zeugnis ablegt. Dem Dichter von Maillane hat auch hier das Glück gelächelt: er hat in Bertuch einen Interpreten nach seinem Herzen gefunden. M. Bertuch a fait royalement les choses, würde Mistral mit einem Lieblingsausdruck sagen, wenn er — Deutsch verstände.

Bertuch hat alles übersetzt, auch die Längen, bis auf eine Stelle aus den Höhlen von Les Baux. Einiges andere, das er früher übergangen, hat er in den neuen Auflagen nachgetragen. Aber auch in der dritten Ausgabe fehlt noch die sechstletzte Strophe des Originals, und es verlohnt der Mühe, nach ihr zu sehen.

Mirèio liegt entseelt auf der Terrasse der Marienkapelle. Laut erschallen die Wehklagen der Umstehenden. „Also," heißt es in der angezogenen Strophe, „also geschieht in einer großen Herde. Wenn eine Färse gefallen ist, so sammeln sich Stiere und Kühe an neun aufeinander-

folgenden Abenden um den Leichnam und halten finstere Totenklage um die Unglückliche, und Sumpf und Meer und Wind wiederhallen von ihrem schmerzerfüllten Brüllen neun Tage."

Mitten in der fast überirdischen Szene, während das brechende Auge Mirèios noch eben den Himmel sich öffnen sah, dieser realistische Vergleich weinender Menschen mit brüllendem Vieh!

Und doch behält der Dichter recht, und der Übersetzer wird sich nicht scheuen, ihm zu folgen — wie auch der Maler sich nicht gescheut hat. Burnand, der eine Prachtausgabe von Mirèio (Paris, Hachette, 1890) illustriert und gerade dieser Strophe eine schöne Radierung gewidmet hat, berichtet darüber:

„Diese Stelle begegnete meinem Zweifel, und ich wollte damit ins reine kommen. Der Hirt, den ich nach dem Leben seiner Tiere fragte, und der fest an die Tränen des Viehs glaubte, erbot sich, mir den Beweis zu leisten. Er trieb seine Herde an einen entfernten Ort, wo er einige Monate zuvor eine junge Kuh verscharrt hatte. Kaum waren die ersten Tiere an der Stelle, wo das Loch gegraben worden war, angelangt, als sie anhielten und laut zu schnauben anfingen. Sie begannen den Boden zu scharren und ihn brüllend zu beschnuppern. Nichts vermag eine Vorstellung von dem Charakter dieser Szene zu geben. Die Tiere drängten sich widereinander und schienen sich ihren Schmerz und ihre Bewegung gegenseitig mitzuteilen. Einzelne erhoben den Kopf und brüllten herzzerreißend; andere brummten dumpf mit weitgeöffnetem Maul. Alle waren in Aufregung. Auch für

diese niedrigen Geschöpfe ist der Tod der Herr der Schrecken."

So der Maler, der die Szene mit dem Stifte festgehalten und sich damit auf die Seite des Dichters gestellt hat, sobald er von der ganzen Kraft dieses Bildes sich überzeugt hatte.

Mistrals Kunst ist Heimatkunst. Sie ist naiv wie die Kunst Homers. Im einfachen Leben, im innigen Verkehr mit der Natur ruhen die starken Wurzeln ihrer Kraft. —

Im Gefolge „Mirèios" wuchs im Kreise des felibrige das südliche Selbstgefühl. Der Gedanke einer größeren Selbständigkeit Südfrankreichs gegenüber der gewalttätigen Zentralisierung, die von der nördlichen Hauptstadt ausgeht, machte Fortschritte. In einer berühmten Anmerkung zum ersten Gesang des Calendau erklärte Mistral 1867, daß der Albigenserkrieg seinerzeit die „Südstaaten" in dem Augenblick getroffen habe, da sie bereit gewesen wären, unter sich und mit den Katalanen einen Vereinigten-Staaten-Bund zu bilden von der Loire bis zum Ebro, von den Alpen bis zum biskayischen Meerbusen. Wenn diese Geschicke sich nicht erfüllen sollten, wenn das Land an Frankreich fallen mußte, so durften die Südländer wenigstens wünschen, daß die Verschmelzung n'allât pas au delà de l'état fédératif, und daß ihr Vaterland an Frankreich angegliedert worden wäre non comme un accessoire à un principal, mais comme un principal à un autre principal. „Wenn wir in unseren alten Chroniken die Erzählung jener ruchlosen Albigenserkriege lesen, dann: il nous est impossible de ne pas être

émus dans notre sang et de ne pas redire avec Lucain: Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni."

Nächst Mirèio das schönste sind die Goldinseln (Lis Iselo d'or 1876), eine Auswahl Mistralscher Lyrik, ein Strauß lieblicher, ergreifender und auch trotziger Lieder. Einzelne Prunkstücke, wie der „Trommler von Arcole", „Der Tod des Schnitters", sind reich an patriotischer oder bäuerlicher Rhetorik. Zwei Themata kehren auch hier am häufigsten wieder: die Klage um das verkannte Vaterland und der Preis seiner verfemten Sprache, die als patois aus der Schule, ja auch vom Schulweg verbannt ist.

Jene hat ihren schärfsten und ergreifendsten Ausdruck gefunden in dem Trutzlied (Sirventés) „Die Gräfin" („La Comtesso", 1866). Die Gräfin stellt die von ihrer argen Halbschwester enterbte Provence dar:

Eine Gräfin kann ich nennen,
Die aus königlichem Blut;
Niemand ist in weiten Landen
Schön wie sie und hochgemut;
Und doch trübt ein Flor der Trauer
Ihrer lichten Augen Glut.
(Könnte man mich doch verstehn!
Wollte man doch mit mir gehn!)

Hundert Städte, zwanzig Häfen
Waren Zeugen seiner Macht!
Schatten spendend hielt der Ölbaum
Ihre Schwelle überdacht . . . .

Das Gewand, das sie umrauschte,
War aus eitel Sonnenlicht;
Wer das Morgenrot wollt schauen,

Kam und sah ihr Angesicht —
Doch nun birgt das holde Bildnis
Uns ein Schleier schwarz und dicht.
(Könnte man mich doch verstehn!
Wollte man doch mit mir gehn!)

Denn ihr rohes Halbgeschwister,
Um zu erben all ihr Gut,
Sperrte sie in eines Klosters,
Eines Klosters arge Hut . . .

Die sie treulos eingekerkert,
Spreizt sich nun als Herrscherin;
Neiderfüllt bricht die Barbarin
Laute ihr und Tamburin,
Stürmt im Grimm durch ihre Rosen
Und durch ihre Reben hin.
(Könnte man mich doch verstehn!
Wollte man doch mit mir gehn!

Tot sei ihre schöne Schwester,
So erzählt sie jedermann . . .

Aber tot ist die Gräfin nicht: sie lebt, und wenn man mich verstehen und mit mir gehen wollte:

Fallen würd' das dunkle Kloster,
Wo die Sonne nimmer scheint,
Wo sich Tag und Nacht die Gräfin
Blutigrot die Augen weint . . .
Und wir sprächen zu der Gräfin:
Tritt, o Sonne, tritt hervor;
Fort mit Dir, du bleiche Trauer
Goldne Freude, steig empor! (N. Welter.).

Es weht bisweilen, wie man spürt, ein scharfer Wind an den Hängen des provenzalischen Parnasses und das felibrige spricht sein Streben nach Dezentralisation, nach

regionaler Selbständigkeit unmißverständlich aus. Die Antwort aus dem Norden ist nicht immer freundlich gewesen. Gelegentlich haben die Felibre auch einen zornigen Vers zurückgenommen oder versöhnender gestaltet. So hat Mistral die Klagen gegen Paris und den Norden, die er in seinem Bußpsalm vom November 1870 erhebt, in den späteren Auflagen der „Goldinseln" abgeschwächt, und wenn es unter dem frischen Eindruck der Ereignisse von 1870 geheißen hat:

„O Herr, wenn die rebellische Stadt, die uns regiert und uns bezwingt, Deine Wagschale umgeworfen . . . indem sie Dich verleugnete . . . so schone, o Herr, die Provence, denn wenn sie gefehlt hat, so geschah es im Vergessen . . ."

so heißt es nun:

„O Herr, wenn die rebellischen Städte in Wohlleben oder in der Torheit Deine Wagschale umgeworfen . . . indem sie Dich verleugnen . . . so haben Frankreich und die Provence nur aus Vergessen gefehlt . . ."[1])

---

[1]) Segnour, se la cièuta rebelio
Que nous regis
E nous cougis
A fa versa toun archimbello,

Segnour, espargno la Prouvènço,
Car s'a fali,
Es pèr óublit . . .
(1870.)

Segnour se li ciéuta rebello,
Pèr drudarié

Das Streben nach Dezentralisation hat indessen bei den felibre eine einheitliche Formulierung nicht gefunden. Die verschiedensten Ziele und Stimmungen kommen zum Wort, von der Freude am Stiergefecht bis zur Forderung politischer und der Illusion sprachlicher Unabhängigkeit.

Berühmt ist die Rede, die Aubanel 1872 gehalten, und in der er von Forcalquier nach Paris rief: „Hört, Ihr Männer der Regierung! Ihr mögt so hoch und mächtig sein, als Ihr wollt: die provenzalische Sprache steht hoch über Euch. Wißt, daß wir ein großes Volk sind, und daß uns zu verachten nicht mehr an der Zeit ist. Dreißig Departemente sprechen unsere Sprache . . . und Ihr werdet eher den brausenden Mistral oder die überschäumende Durance als den Triumph dieser provenzalischen Sprache aufhalten . . ."

„Ihr Franchimans proskribiert unsere lenga d'o," heißt es in einem Trutzlied (1888) der „Goldinseln":

Nun wohl! Erst recht nicht! Vom äußersten Osten
Bis zum Velay, bis zum Médoc,
Wir halten es blank, es soll uns nicht rosten
Unser verfemtes Idiom d'Oc!
Wir werden es reden beim Sammeln der Frucht,
Beim Warten des Viehs, bei der Seidenzucht,
Wenn der Jüngling der Maid seine Liebe gesteht,
Wenn die Frau, um zu plaudern, zur Nachbarin geht,

O matarié
An fa versa toun archimbello,

Segnour, la Franço e la Prouvènço,
Noun an fali
Que pèr óublit . . .

(1889.)

Wenn wir Öl aus den reifen Oliven bereiten,
Und wenn wir im fröhlichen Winzerzug schreiten.

Sie wird mit uns sein, wenn wir fischen gehn
Und im Garne die zappelnde Beute besehn,
Um den Fischern das Brot in die Suppe zu schneiden
Und um sie zu grüßen, wenn abends wir scheiden.
Sie wird mit uns kommen zum lustigen Jagen,
Um lärmend auf Dickicht und Büsche zu schlagen
Und den Jägern das Abendessen zu würzen;
Sie soll uns helfen, die Zeit zu verkürzen,
Und dabei sein, wenn wir an festlichen Tagen
Im Übermut über die Stränge schlagen.

(A. Bertuch)

Im Jahre 1867 fand die Verbrüderung mit den Katalanen statt, die den felibre die berühmte Coupo (den Festpokal) schenkten und durch ihren Anschluß der Idee der „Vereinigten Staaten des Mittelmeers" (l'idée latine) huldigten.

Erst 1876 erhielt das felibrige, nach dem Beispiel der alten companhia del gai saber, seine endgültige Organisation, die Mistral ihm schenkte, wobei er als das anerkannte Haupt an die Spitze trat. In der Theorie umspannt die Organisation den ganzen Süden; tatsächlich sind aber Gascogne, Limousin, Auvergne und Dauphiné dem Felibertum fast fremd geblieben: sein Zentrum ist das Rhoneland. Das Vereins- und Festleben, das sich in diesem Meistersängerbund entwickelt, nimmt, dem Temperament des Provenzalen entsprechend, oft überschwengliche Formen an und erinnert in seiner naiven Selbstverherrlichung an das Schützen- und Sängerbrüdertum, das ja auch im Norden zu finden sein soll.

Es wurde der Plan gefaßt, die Felibersprache, die als Idiom der Poesie sich legitimiert hatte, auch als Sprache der Prosa zur Geltung zu bringen. Mistral gründete 1890 eine Zeitung, L'Aiòli. 1896 einigten sich die Feliber unter seinem Vorsitz in der Forderung, daß das Provenzalische in den Schulen gelehrt und das Französische mit Hilfe des Provenzalischen gelernt werde. Aber dieser muttersprachliche Ehrgeiz stieß sich an der Macht der Dinge: die Schulen sind französisch geblieben, und der Aiòli ist 1899 eingegangen.

Nachdem Mistral seiner Provence eine Dichtersprache, herrliche Lieder, eine literarische Organisation geschenkt und ihr politisches Selbstgefühl geweckt, ist er selbst immer noch unermüdlich tätig. Vor sechs Jahren hat Arles sein Nationalmuseum eingeweiht (Musèon Arlaten), das Mistral gegründet hat. In einer eifrig geförderten Sammlung vereinigt er gegenwärtig die ganze Märchen-, Sagen- und Schwankliteratur seines Volkes. Er ist Dichter, Sprachforscher, Folklorist, Antiquar. —

Doch kehren wir zu Mirèio zurück, die im Februar 1859 im Verlage des Freundes Roumanille zu Avignon erschien. Man muß es in den Briefen dieses trefflichen Mannes an Victor Duret nachlesen, um sich eine Vorstellung von dem Jubel zu machen, mit dem die engere Heimat Mistrals Werk empfing. Erquickend ist darin auch zu lesen, wie glücklich und neidlos der ältere Roumanille die Sonne des Ruhmes über seinem Schüler, seinem enfant Frederi, aufgehen sieht. Mit humorvollem Stolze berichtet er von den Ehrungen, mit welchen weltliche und geistliche Behörden den Poeten überschütteten, und bei denen

auch für ihn und Aubanel etwas abfiel. Von diesem heimatlichen Enthusiasmus begleitet, fährt Mistral Mitte März nach Paris, um neue Triumphe zu feiern. Lamartine begrüßt ihn mit begeisterten Worten, die Akademie setzt sich in Bewegung, und Mistral weiß bei seiner Rückkehr im Mai Wunder von seinen Erfolgen zu erzählen.

Aber diese Erfolge geben Roumanille auch Anlaß zur Sorge: die Pariser werden uns diesen Dichter nehmen!

Der Verleger Roumanille sieht mit Schmerz, wie „die Taube Mirèio seinen Schlag verläßt, um für ihre Liebe und ihre Brut bei Hachette oder Charpentier oder bei einem Anderen — aber jedenfalls in Paris — ein Obdach zu suchen, à Paris, ce grand fascinateur et ce grand voleur.“ Und Charpentier erwirbt von Mistral das Recht, Mirèio neu zu drucken; nachher Lemerre und auch Hachette.

Der Zaunkönig Roumanille (um bei seinem eigenen Bilde zu bleiben) sieht zum Flug des Adlers nicht nur mit Bewunderung, sondern auch mit Bangen auf. Dieser Flug führt nach Norden, über die Loire, die französische Mainlinie. Was wird aus dem felibrige werden, das mit dem Armanà in Avignon so fest verankert ist?

„Flieg ihm nach!“ heißt es wohl in Roumanilles Umgebung. „Gib deinen Versen auch eine französische Übersetzung für die Pariser bei!“

„Nein,“ erwidert er, „meine kleinen Dinger vertragen das nicht . . . la langue française a trop de crinoline pour aborder des sujets pareils. Meinen Pfirsichen will ich den Flaum nicht nehmen und die Flügel meiner Schmetterlinge nicht des Goldstaubs berauben: me traduira

qui voudra. Du reste je suis compris chez moi et je n'ai pas l'ambition de l'être de l'autre côté de la Loire. C'est pour le pays d'oc que je chante et non pour celui d'oïl"[1].

In dieser Haltung tritt augenscheinlich ein Gegensatz zwischen Vater Roumanille und dem enfant Frederi zu Tage. Roumanille meint, daß sein felibrige in bescheidener Selbstbeschränkung die ganze Wirksamkeit der engeren Heimat widmen sollte, statt mit hohen künstlerischen Ansprüchen über das Gebiet der lenga d'o hinauszugreifen. Er hatte von einer stillen Regeneration seines Landes geträumt und sah sich immer mehr einer üppigen literarischen Renaissance gegenüber. „Et moi, schreibt er zu Ende 1859, qui suis en arrière avec ma mère et mon pauvre peuple, je regarde avec bonheur mes amis, qui sont en avant avec les artistes et les lettrés." Avec bonheur — und mit Wehmut! Mit den Jahren sah er zu seinem Schmerz diese Kluft sich erweitern, die Teilnahme und den Einfluß der Hauptstadt am Felibertum immer größer werden. Der Siebenundsechzigjährige beklagt in seinem letzten Brief an Duret (Sommer 1885) diesen überwuchernden Einfluß des Nordens: „Nos jeunes sont trop Parisiens et les vices du Nord tuent les vertus du Midi, comme les idées et la langue du Nord tuent nos idées et notre langue. Que peut être un félibrige parisianisé? je vous le demande."

Und tatsächlich hat Paris aus dem Felibertum viel-

[1]) Roumanilles Witwe hat indessen dem Neudruck der Werke ihres Mannes kürzlich eine französische Übertragung beigefügt.

fach eine literarische Spielerei gemacht. Der Schmerz ist Roumanille erspart geblieben, seinen Mistral an Paris zu verlieren. Der dreißigjährige Dichter ist nach den berauschenden Erfolgen, die ihm die verführerische Hauptstadt bereitete, gelassen nach Maillane zurückgekehrt, um da zu bleiben, im heimatlichen Dorfe. Jung, schön, berühmt, reich — hat Mistral Paris den Rücken gekehrt.

Diese Kraft der Bodenständigkeit, diese schlichte und starke Treue gegen sich selbst muß man an dem Zauber messen, den dieses Paris auf jedes Talent und Talentchen ausübt, um in ihr vielleicht die bewunderungswerteste Tat des Dichters zu erkennen. Er hat aus seinem Leben ein Kunstwerk von hohem Gehalt gemacht, eines der glücklichsten, vollsten Menschenleben, die je gelebt worden sind. —

Gewiß birgt die Causo des felibrige manche Illusionen. Ihre Verfechter tragen der modernen Welt zu wenig Rechnung. Ihr römischer Katholizismus ist eine künstlerische und eine kulturelle Schranke. Es ist ihr nicht gelungen, den ganzen Süden zu einigen; denn der berechtigte Partikularismus, aus dem sie geboren, hat in ihrem eigenen Schoße partikularistische Strömungen und Rivalitäten erzeugt. Ihr Streben, auf dem Boden Frankreichs eine zweite ebenbürtige Schriftsprache erstehen zu lassen, beruht auf einer Verkennung des Laufes der Welt, der unaufhaltsam die sprachlichen Minderheiten zermalmt und zur Bildung großer Einheiten drängt.

Als Sprache einer heimatlichen Dichtung, einer Heimatkunst hat Mistrals lenga d'o glänzend debütiert. Schöne Lieder soll das felibrige seinem Süden und der

übrigen Welt schenken. Eine gesunde Dezentralisation, ein kräftiges regionales Leben soll es in Frankreich anbahnen und die Hypertrophie der Hauptstadt sanieren helfen, — Lieder und Dezentralisation, das werden seine besten Früchte sein.

1903.

Zum Gedächtnis

I. Ludwig Tobler

II. Jakob Baechtold

III. Gaston Paris

I. Ludwig Tobler.[1])

1827—1895.

Es geschieht seit wenig mehr als Jahresfrist zum dritten Mal, daß wir einem Kollegen unserer engeren Gemeinschaft das letzte Geleite geben: im vorigen Jahre galt dieser schwere Gang dem greisen Heinrich Schweizer-Sidler; vor wenigen Wochen haben wir Arnold Hug bestattet und heute stehen wir an der Bahre Ludwig Toblers. Der Tod hält eine eilige und reiche Ernte unter den Philologen und die Namen, die er ruft, gehören zu denen, die unter den besten genannt werden: Schweizer, Hug, Tobler — die Zürcher Hochschule darf stolz sein auf diesen Dreiklang, den der Tod nun zusammenklingen läßt, nachdem das Leben uns die Freude seiner Harmonie, ach nur zu wenig lange, geschenkt hat.

Ludwig Tobler, dessen Name, wie der der Beiden, die ihm hier vorausgegangen sind, weit über die Grenzen unseres Landes hinaus von Sprachforschern und Philologen verehrungsvoll genannt wird, war von

---

[1]) Diese Worte sind im Namen der Fakultät am Grabe L. Toblers zu Zürich gesprochen worden, der am 19. Aug. 1895 einem Gehirnleiden erlegen ist.

Hause aus Theologe. Vom theologischen Staatsexamen schritt er weiter zum philosophischen Doktor — er promovierte zu Leipzig mit einer Arbeit über Spinoza — und vom Doktor der Philosophie gelangte er zum akademischen Lehrer der allgemeinen Sprachwissenschaft und germanischen Philologie, als welcher er, vor beinahe dreißig Jahren an der Berner Hochschule zu wirken begann. Im Jahre 1873 wurde ihm der Unterricht in denselben Fächern an unserer Hochschule übertragen und im Laufe dieser zweiundzwanzigjährigen zürcherischen Lehrtätigkeit trat, im Zusammenhange mit seiner Arbeit am schweizerischen Idiotikon, die germanistische Tätigkeit immer mehr in den Vordergrund, sodaß seine Lehrstelle schon vor 17 Jahren zu einer Professur ausschließlich für Germanistik wurde.

Philosophie, allgemeine Sprachwissenschaft und germanische Philologie sind die die Gebiete, über welche Toblers Arbeit sich ausdehnte. Seine Veröffentlichungen erstrecken sich über einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren, von denen kaum eines leer ausgegangen ist. Es ist ein weites, wohlbestelltes Feld, dessen Halme fruchtbeschwert sich neigen.

Im Mittelpunkt dieser unausgesetzten Forschertätigkeit steht die sprachwissenschaftliche Arbeit, nicht die, die in der Erforschung des Details sich ein Genüge tut, sondern die, welche die Detailforschung als Staffel benützt zur Gewinnung höherer Gesichtspunkte, von deren Warte aus die Gesetzmäßigkeit sprachlichen Lebens sich erkennen läßt. Die linguistische Forschung schlug unter der Führung seines feinen, vornehmen wissenschaftlichen

Geistes den Weg zur Philosophie, zur Prinzipienwissenschaft ein. Tobler hat das Programm dieser Methode in der von Bern datierten Vorrede seiner Schrift über Wortzusammensetzung vor nunmehr 27 Jahren entwickelt und schon damals seine Arbeit in den Dienst der Aufgabe gestellt, „empirische Detailforschung mit philosophischer Ergründung zu verbinden“ und „eine immer lebendigere Wechselwirkung zwischen Philosophie und Einzelwissenschaft“ herbeizuführen, in welcher Wechselwirkung er „das höchste Ziel und einzige Heil“ beider Disziplinen erblickte.

Dieser philosophischen Art seiner Sprachbetrachtung verdanken wir eine Reihe Arbeiten von unvergleichlicher Feinheit. Von ihr beseelt hat er wachsamen Auges verfolgt, was hier Aufklärung zu bieten imstande war. Hat er doch auch die Störungen der Innervation der Sprache, die Erscheinungen der sogenannten Aphasie befragt. Von dieser höheren Warte aus hat er in dem Streite, den die Linguisten über die Natur des Sprachwandels führten, das klärende Wort gesprochen und, überlegen, die Mißverständnisse aufgedeckt, in welchen dieser Streit sich bewegte. Er hat den Begriff dessen, was die Sprachbetrachtung Gesetz nennen darf, festgestellt.

Und wie lehrreich sind die Besprechungen, die er den neuen Erscheinungen der prinzipienwissenschaftlichen linguistischen Forschung hat zu teil werden lassen. Niemand war berufener als er, hier zu richten, nicht nur wegen seiner Sachkenntnis, sondern auch wegen der wohlwollenden Gerechtigkeit, die ihm, einem der Senioren dieses Arbeitsgebietes, eigen war.

Das sprachliche Material, das dieser hohen linguistischen Betrachtung zur Grundlage diente, entnahm er mit Vorliebe den germanischen Idiomen. Aber auch die romanische und indogermanische Sprachforschung stand ihm zur Verfügung und seine umfassenden Kenntnisse erlaubten ihm auch, über das Gebiet der urverwandten Sprachen hinauszugreifen.

Seine sprachwissenschaftliche Methode mußte ihn zum Studium der lebenden Mundarten führen. Er wurde einer der Pioniere der Dialektforschung. Wie viel verdankt ihm hier unsere schweizerische Heimat, insbesondere die deutsche! Aber auch die romanischen Mundarten und zwar sowohl die des pays romand als die des lungatg romonsch lagen im Bereiche seiner Studien und seines Unterrichts.

In seiner sprachphilosophischen und dialektologischen Arbeit ist Ludwig Tobler einer der Führer der modernen Linguistik geworden.

Kleine und große Blüten dieser seiner Arbeit birgt in reicher Zahl das schweizerische Idiotikon, dieses unvergängliche Denkmal stiller, entsagungsvoller Arbeit, bei welcher der Beitrag des einzelnen Genossen, namenlos, dem Ruhme des Ganzen dient.

Diese Tätigkeit zeigt auch, wie so viele andere Veröffentlichungen, welch hervorragender Philologe der Linguist Ludwig Tobler war. Wie feinsinnig befragte er die sprachlichen Denkmäler nach dem Zeugnis, das sie vom geistigen Leben der Völker ablegen. Wie fesselte ihn, einen der bedeutendsten Mitarbeiter der Zeitschrift für Völkerpsychologie, das Leben des Volkes, das sich

im Bau der Sprache, im Wandel der Wortbedeutung, in der volkstümlichen Litteratur, besonders in Lied und Sage, wiederspiegelt. Und wie führte ihn dieses liebevolle Interesse in die Tiefen des philologischen Studiums und trug ihn in alle Weiten der folkloristischen Forschung, bis in das Gebiet der Kultur- und Religionsgeschichte. Jedermann kennt seine mustergültige Sammlung deutschschweizerischer Volkslieder; aber auch das romanische Volkslied fand in ihm einen Sammler und geistvollen Erklärer.

Leider ist diese reiche Arbeit, meist in gedrängten Monographien niedergelegt, stark zerstreut. [1]) Das meiste findet sich in Zeitschriften und zwar nicht nur in sprachwissenschaftlichen und philologischen, sondern auch in philosophischen, theologischen, historischen, populärwissenschaftlichen. Und nur zu vieles hat hier, abseits vom großen Strome der Fachlitteratur, nicht die Beachtung gefunden, die es verdiente. Ludwig Tobler hat bei seiner Arbeit nicht nach äußerem Erfolge gestrebt. Ihm war die Forschung selbst Lohn. Er war ein zurückhaltender, stiller Mann, dieser unermüdliche Forscher und Arbeiter Um so lauter soll unser Zeugnis über ihn sein.

Tiefes Mitgefühl ergreift uns, wenn wir daran denken, daß eine schleichende Krankheit in erbarmungslosem Fortschritt diesem uneigennützigen Streiter für wissenschaftliche Wahrheit die edlen Waffen seines Geistes gleichsam vor seinen Augen entzogen hat. Wie oft mochte er

[1]) Ein Dutzend solcher Monographien haben J. Baechtold und A. Bachmann seither gesammelt: Kleine Schriften zur Volks- und Sprachkunde von L. Tobler, Frauenfeld, 1897.

da bange sich gesagt haben: Non sum qualis eram, bis endlich sein feiner Geist entblößt und wehrlos war und sein Wort, das leider längst nicht mehr sonor erklang, aber deswegen nicht weniger klar und eindringlich war, zögernd und unsicher wurde und — verstummte.

Mit dem Gelehrten und Kollegen ist ein Dulder von uns geschieden und in die bewundernde Anerkennung seiner reichen Lebensarbeit mischt sich tiefe Wehmut über ein schweres Schicksal.

Was er, von der Liebe und verständnisvollen Tüchtigkeit seiner Familie getragen, diesem Schicksal abgerungen, ist des Schönen und Wahren so viel, daß ihm über das Grab hinaus unser letzter Gruß sagen darf: Non omnis mortuus es.

II. Jakob Baechtold.[1])

1848—1897

Lieber Freund, Du hast Dir Prunkreden an Deinem Grabe verbeten. Ein schlichtes Wort des Abschieds wirst Du Deinen Freunden nicht zürnen. Hast Du doch, selbst ein Meister der Rede, Deine Freunde auch nicht wortlos ziehen lassen.

Längst haben wir bangen Herzens die Fortschritte der erbarmungslosen Krankheit verfolgt, die Dich bedrohte und bekümmert auf Deinen freundlichen Zügen die Spuren der Ermüdung und Sorge gesehen. Klagende Worte hast Du ihr freilich wenig geliehen.

Wie geht es Jakob Baechtold? — Diese Frage lag seit Wochen, seit Monaten auf unser Aller Lippen und als Dein müdes Herz Dir den Gang zur Hochschule nicht mehr erlaubte, war die Bekümmernis allgemein.

Denn lieb hat man Dich gehabt.

Von der rührenden Liebe, mit welcher Deine Familie Dich umgab, sind diejenigen Zeuge, welche Dein Heim in Stunden der Freude und in Stunden des Ernstes, der

---

[1]) Dieser Nachruf ist im Auftrag der Freunde bei der Kremation J. Baechtolds gesprochen worden, der sich eine offizielle Feier verbeten hatte. Eine Herzkrankheit hatte ihm am 8. August 1897 einen tötlichen Schlaganfall gebracht.

Arbeit und der Fröhlichkeit gekannt haben. Man hat Dich da auf den Händen getragen.

Und wie Deine Schüler an Dir hingen, das haben sie recht nach Herzenslust Dir zu zeigen sich gefreut, als Du, vor nunmehr zwei Jahren, Leipzig gegen Zürich einzutauschen Dich weigertest.

Wir, die Genossen Deiner täglichen Arbeit, haben, um Dir unsre Liebe zu beweisen, auch nicht diese Trennungsstunde abgewartet.

Und so weit die deutsche Zunge klingt, hast Du Verehrer und Freunde Dir gewonnen durch die Tüchtigkeit und Ursprünglichkeit Deiner Arbeit, in welcher die Tüchtigkeit und Ursprünglichkeit Deines ganzen Wesens sich spiegelte.

Jawol, tüchtig und urwüchsig war Deine Art: Eigengewächs von würzigem Erdgeschmack. Wo Du erschienst, zog etwas wie der erfrischende, belebende Duft des grünen Waldes ein.

Du hast es verstanden, den Ernst der Arbeit mit der unbefangenen Freude am Schönen und der heiteren Lust am Leben zu paaren.

Die Höhe des fünfzigsten Jahres hast Du nicht völlig erklommen; der Weg ward Dir zu steil. Aber diese kurze Spanne Zeit hast Du wol genützt. Bewundernd ruht das Auge auf dem Umfange Deiner Arbeit. [1])

Was würdest Du uns alles noch geschenkt haben!

---

[1]) Eine Bibliographie seiner Arbeiten findet sich in: J. Baechtold, Kleine Schriften, mit einem Lebensbild von W. von Arx, herausgegeben von Th. Vetter, Frauenfeld 1899.

Mitten aus diesem reichen Leben bist Du plötzlich abberufen worden. Zu Füßen deines Schreibpultes, wie einen fruchtbeladenen Baum, den der Blitz gefällt hat, fanden wir Dich vorgestern hingestreckt. Auf der Stätte Deiner Arbeit bist Du kampflos geschieden. Ein gütiges Schicksal hat Dir drohendes schweres Siechtum erspart.

Du hattest in den letzten Wochen Dein Auge rückwärts, jugendwärts gewendet. Jenes schöne Denkmal, aere perennius, das Du unserm Vaterlande und Dir selbst gesetzt, die Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz, hattest Du eben wieder vorgenommen, um es noch reicher zu gestalten. Du warst damit beschäftigt, die Schätze Deines Briefwechsels zu sichten und längst entschwundene Jahre erstanden wieder vor Dir; verblaßte Erinnerungen frischtest Du wieder auf, als ob Du in der Vergangenheit die Fülle des Lebens suchtest, welche die Zukunft Dir zu versagen drohte.

Den Flammen, welche in wenigen Minuten die Hülle zerstören werden, die so viel Schönes und Edles barg, werden die Früchte Deiner Arbeit und die Erinnerung an Deine ganze, markige Persönlichkeit nicht zum Opfer fallen.

Wir wollen, so viel an uns liegt, ihre treuen Hüter sein, derweilen Du uns dahin vorausgegangen bist, unde negant rediri, wie Dein Bodmer zu sagen pflegte.

Du hast Andern so gerne Freude gemacht.

Meine Kinder, so sprachst Du wol, sollen einst sagen: wie schön war's, als der Vater noch lebte.

Nicht nur die Deinen, auch wir, die wir hier schmerzvoll versammelt sind, werden oft zu sagen Veranlassung

haben; Wie schön war's als Jakob Baechtold noch unter uns weilte.

Es war schön mit Dir zusammen zu sein. Ein Jammer, daß es nicht länger hat dauern können.

Lieber Freund, leb' wohl.

Gaston Paris.

1839—1903.

Verwaist ist das Collège de France, die stolze französische Hochschule, die der Geist der Renaissance als eine Hochburg der freien wissenschaftlichen Forschung gegenüber der zünftigen Sorbonne einst geschaffen hat. Ihr Administrateur ist gestorben und in dem grauen Hause an der Rue des Ecoles, wo der liebenswürdige und gelehrte Sekretär Abel Lefranc seine Zeit zwischen Gegenwart und Vergangenheit der ehrwürdigen Stätte teilt, herrscht Trauer. Vor zehn Jahren war Ernest Renan dort aufgebahrt: heute wird da seinem Freunde und Nachfolger Gaston Paris*) die letzte Ehre erwiesen.

In der langen Reihe der großen Forscher und Lehrer, denen das Collège de France seine Bedeutung und seinen Ruhm verdankt, ist Gaston Paris einer der Allerersten. Die Namen Anderer mögen — namentlich auch in Frankreich selbst — bekannter sein; keiner hat harmonischer als er den Forscher, den Lehrer und den Menschen vereinigt, keiner die geistige Überlegenheit mit einer bezaubernderen

*) Gaston Paris ist am 5. März 1903 zu Cannes, wo er Erholung suchte, unerwartet schnell gestorben.

Persönlichkeit verbunden als dieser Sohn der Champagne, der ein vollendeter Hauptstädter geworden war.

Paulin (1800—81) und Gaston Paris, Vater und Sohn — mit ihrem Namen ist unsere Kenntnis des alten Frankreich unzertrennlich verbunden. Der Name Paris bedeutet acht Jahrzehnte ununterbrochener historischer Forschung, die der Vater, der im Schatten der Kathedrale von Reims aufgewachsen war, 1824 mit einer Broschüre (Apologie de l'école romantique) begonnen hatte, dann als Bibliothekar und endlich als erster Inhaber des 1853 begründeten Lehrstuhls für französische Sprache und Literatur des Mittelalters am Collège de France fortsetzte. Zu einer Zeit, da es noch keine romanische Philologie in Frankreich gab, grub Paulin Paris in unermüdlicher Benediktinerarbeit die Schätze der mittelalterlichen Literatur aus und zog, was vom Staub der Jahrhunderte bedeckt war, in einer unabsehbaren Reihe von Publikationen und zwanzigjähriger Lehrtätigkeit enthusiastisch ans Tageslicht.

Es wurde für den Sohn das Vaterhaus zu einer Schule der Begeisterung. Vater und Sohn unternahmen gemeinsam so manchen „Ritt ins alte romantische Land" auf der Spur Kaiser Karls und seiner Paladine und im Gefolge der Ritter von der Tafelrunde, daß diese entschwundene Welt für Gaston Paris Zeit seines Lebens ein Stück eigener Jugend blieb, denn für jeden phantasiebegabten Menschen bilden die Jugenderinnerungen ein Märchenreich, in welchem Erlebtes und Gehörtes zu einem unzertrennlichen Gebilde von Dichtung und Wahrheit zusammenfließen. So begleiteten später den Forscher Paris

die vertrauten Gestalten seiner Jugend auf den verschlungenen Wegen seiner gelehrten Arbeit und flüsterten ihm, während er in vergilbten Manuskripten fragmentarischen Überlieferungen nachging, die Geheimnisse ihres Lebens zu, sodaß, was für andere totes Material geblieben war, für ihn und durch ihn zu lebendiger Gestaltung gelangte. Er besaß in unvergleichlichem Maße jene Intuition, ohne die es keinen großen Historiker gibt, jene künstlerische Art und Gestaltungskraft, ohne welche die Gelehrsamkeit steril bleibt, jene schöpferische Phantasie, die dem Forscher gefährlich wird, wenn er ihr nicht die Zügel der strengsten Methode anzulegen versteht und ohne die er doch nichts Großes und Dauerndes schaffen kann. Gaston Paris hat in seinem klaren Blick für das geschichtlich Mögliche die rigoroseste wissenschaftliche Methode mit der Schöpferkraft des Poeten vereinigt. Er war ein Künstler. Er hat Leben geschaffen, wo die Überlieferung ihm bloß Ruinen und Trümmer bot.

So haben die Anregungen seiner Jugendzeit aufs glücklichste seinen reichen, seltenen Geist befruchtet. Schon früh, bereits mit 22 Jahren, begann er Aufsätze über epische Dichtungen (Huon de Bordeaux 1861; La chanson de Roland et les Nibelungen 1862) zu veröffentlichen.

Zum Beispiel der Begeisterung und des rastlosen Fleißes fügte der Vater eine strenge Lehre der Aufrichtigkeit. „Der Grundzug des wissenschaftlichen Charakters meines Vaters,“ so sagt der Sohn in dem schönen Nachruf, den er Paulin Paris widmete, „war die Aufrichtigkeit. Er hat mir diese Aufrichtigkeit uner-

mündlich ans Herz gelegt und hat mir sie, so hoffe ich, auch wirklich überliefert." Wer seine Schriften gelesen oder sein Wort gehört hat, der wird ihm bezeugen, daß er das väterliche Erbe rückhaltloser Wahrheitsliebe treu bewahrt hat. Er war in seinem innersten Wesen wahrhaftig, als Forscher wie als Mensch. „Ich vertrete uneingeschränkt und ohne Vorbehalt die Lehre, daß die Wissenschaft als einziges Ziel die Wahrheit anerkennen soll, ohne irgend darum besorgt zu sein, daß diese Wahrheit in der Praxis gute oder schlimme, bedauerliche oder erfreuliche Folgen haben kann. Wer aus patriotischer, religiöser oder auch moralischer Rücksicht in den Tatsachen, die Objekte seiner Forschung sind, oder in den Folgerungen, die er zieht, sich die kleinste Verheimlichung, die leichteste Veränderung gestattet, der ist nicht würdig, seinen Platz zu haben in dem großen Laboratorium, in welchem Ehrlichkeit ein viel unerläßlicherer Rechtstitel ist als Geschicklichkeit. Wenn man die gemeinsamen Studien so auffaßt und in allen Kulturländern in diesem Geiste betreibt, so werden sie, hoch über den Schranken feindlicher Nationalitäten, ein großes Vaterland bilden, das kein Krieg befleckt, kein Eroberer bedroht, und wo die Geister jene Zuflucht und Einigung finden, welche zu andern Zeiten die Civitas Dei ihnen geboten hat."

Und was diesem Wort besondere Bedeutung verleiht, ist der Umstand, daß es im Dezember 1870 von dem dreißigjährigen Professor in einer Vorlesung über „das Rolandslied und die französische Nationalität" gesprochen wurde, im belagerten Paris, „inmitten des eisernen Ringes, den die Heere Deutschlands um uns bilden".

So vermochte zu solcher Zeit nur ein Starker zu sprechen.

Ein Vierteljahrhundert später, als er im Januar 1897 in die Académie Française aufgenommen wurde, sagte er von neuem:

„On dit à la jeunesse: „Il faut aimer, il faut vouloir, il faut croire, il faut agir“, sans lui dire et sans pouvoir lui dire quel doit être l'objet de son amour, le mobile de sa volonté, le symbole de sa croyance, le but de son action. Il faut avant tout, lui dirais-je, si j'avais l'espoir d'être entendu, aimer la vérité, vouloir la connaître, croire en elle, travailler, si on le peut, à la découvrir. Il faut savoir la regarder en face, et se jurer de ne jamais la fausser, l'atténuer ou l'exagérer, même en vue d'un intérêt qui semblerait plus haut qu'elle, car il ne saurait y en avoir de plus haut, et du moment où on la trahit, fût-ce dans le secret de son cœur, on subit une diminution intime qui, si légère qu'elle soit, se fait bientôt sentir dans toute l'activité morale. Il n'est donné qu'à un petit nombre d'hommes d'étendre son empire; il est donné à tous de se soumettre à ses lois. Soyez sûrs que la discipline qu'elle imposera à vos esprits se fera sentir à vos consciences et à vos cœurs. L'homme qui a, jusque dans les plus petites choses, l'horreur de la tromperie et même de la dissimulation est par là-même éloigné de la plupart des vices et préparé à toutes les vertus.“

Das ist nach seiner Meinung die große Lehre und der große Segen der Wissenschaft.

Mit solchen Worten verteidigte sie der Sechzigjährige in bewegten Zeiten vor einem akademischen Publikum, vor welchem Andere sie als verderblich und bankerott erklärten. Aus diesem Geiste war auch sein Unterricht geboren. Diesem Geiste galt die Hingabe, das schrankenlose Vertrauen seiner Schüler, die nicht in verba magistri, aber in animum magistri schworen. Sein Unterricht ward dadurch zur Unterweisung in des Wortes vollster, schönster Bedeutung. Er war ein Erzieher.

Die strenge Methode philologischer Forschung konnte der junge Paris auch von seinem Vater nicht lernen. Er ergänzte seine heimatlichen Universitätsstudien durch den Besuch deutscher Hochschulen. Er hörte zu Ende der fünfziger Jahre in Bonn den Altmeister Friedrich Diez, in Göttingen Wilhelm Müller und Ernst Curtius und bewahrte aus dieser Zeit Verbindungen mit der deutschen Wissenschaft. So schrieb er für Eberts „Jahrbuch für romanische und englische Literatur“ seit 1859 Jahresberichte über die französische Literatur. Eine spätere deutsche Reise fiel in bewegte Zeiten (1866), und er wußte viel von dem zu erzählen, was er damals in dem werdenden Deutschland gesehen und gehört.

Seit 1866 vertrat er gelegentlich seinen Vater im Collège de France. „Nicht ohne tiefe Bewegung besteige ich diese Lehrkanzel, so beginnt er am 3. Dezember seine Vorlesungen, zu deren Füßen ich eigentlich noch sitzen sollte .....“ Und doch war er damals schon in hervorragender Weise legitimiert, sowohl als Linguist (Etude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française, 1862) wie als Literarhistoriker durch seine

Histoire poétique de Charlemagne, 1868. Dieses letztere Werk des 26jährigen Forschers war eine förmliche Offenbarung: eine Entwickelungsgeschichte des nationalen Epos (der Chansons de geste), gruppiert um die zentrale Figur des großen Kaisers, in welcher die vorangehenden merovingischen Könige und die nachfolgenden Karolinger mit ihrem Ruhm und ihrer Schmach zusammengeflossen waren. Das Buch war so originell in seiner ganzen Auffassung, so lebensvoll in seiner Synthese, von so staunenswertem Reichtum in seinem Material, daß es bis heute das Zentrum der Forschungsarbeit auf dem Gebiet der nationalen Heldendichtung Frankreichs geblieben ist — obwohl diese vierzigjährige Arbeit seither von Dutzenden von Forschern gefördert worden ist. Welches Hochgefühl mag den jungen Mann erfüllt haben, als vor seinem divinatorischen Blick die Umrisse der epischen Entwickelung sich abzeichneten, als die Angelpunkte hervortraten, die Gruppen sich bildeten und schlossen, und ein fesselndes Werden und Vergehen sich ihm enthüllte, in welchem ein halbes Jahrtausend der Geschichte seines Vaterlandes, seiner douce France, sich spiegelte! Mit welcher Freude mag er die Introduction mit ihrer glänzenden Charakteristik des Epos geschrieben haben! Das Buch ist eines von denen, die der Geist lebendig erhält, obwohl vieles darin überholt und vieles widerlegt ist — überholt und widerlegt zum Teil durch Paris eigene spätere Forschungen. An einem solchen Werke mögen ganze Kapitel verwittern und abbröckeln, Textstücke und Fußnoten mögen einstürzen: hoch ragt der Bau trotzdem und zieht unwiderstehlich die Blicke aller

derer auf sich, die des Weges gehen, denn sie erkennen, daß ihn eine Meisterhand mit Künstlerlust geschaffen hat.

Von der Überzeugung geleitet, daß Frankreichs wissenschaftlicher Arbeit ein unabhängiges kritisches Organ not tue, das im Dienste der Wahrheit und der strengen Forschung stehe, gründete Paris Mitte der sechziger Jahre mit Gleichgesinnten die Revue critique, die noch heute, nach 38 Jahren, die angesehenste französische Zeitschrift dieser Art ist. Er ward Professor an jenem großen akademischen Institut — einer der bedeutendsten Schöpfungen des dritten Kaiserreichs — das Ecole pratique des Hautes Etudes heißt und eine Vereinigung von Universitäts-Seminarien ist. Nach dem Kriege wurde er der Nachfolger seines Vaters am Collège de France.

Ecole des Hautes Etudes und Collège de France sind die Stätten seiner akademischen Lehrtätigkeit während über dreißig Jahren gewesen. Hier hielt er seine Vorlesungen über die französische Literatur und Sprache des Mittelalters, mit vollen Händen aus noch unediertem Material schöpfend, anscheinend mühelos die verwickelten Fäden der Überlieferung entwirrend, bestimmt und klar und doch farbig und bewegt, ideenreich, mit einer Fülle von Reminiszenzen und Parallelen, die sein wunderbares Gedächtnis ihm freigebig lieferte, von jener Beredtsamkeit des Herzens, deren leise Erregung sich dem Hörer mitteilt, getragen von jener warmen, weichen Stimme, die uns noch aus seinen Büchern entgegenklingt, wenn wir sie einmal gehört haben. Der Wohlklang dieses Organs schuf die Melodie zum Texte seiner Arbeiten, in denen so

viele Poeten und Dichterwerke sich spiegeln. An ihm erwahrte ich das Wort Goethes:

> Wer den Dichter will verstehen,
> Muß in Dichters Lande gehen

Hier hielt er seine Übungen, linguistische und literarhistorische mit gleicher Meisterschaft. Nur eine beschränkte Zahl vorgeschritener Schüler erhielt zu denen Zutritt, die Sonntag Vormittag in seiner Wohnung inmitten seiner Bibliothek stattfanden. Durch diese Conférences du dimanche sind seit den siebziger Jahren ganze Generationen von Romanisten gegangen, die jetzt an den Schulen und Universitäten Frankreichs und der romanischen Länder, Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, Skandinaviens, Rußlands, Amerikas lehren. Es war für Paris eine Anerkennung, die auch ihre schmerzliche Seite hatte, daß diese Übungen von Fremden mehr besucht waren als von Franzosen.

In diesem Unterricht knüpften sich die Bande, durch welche die jüngere Romanistenwelt mit Paris persönlich verbunden ist. Wie viele grundlegende Arbeiten sind aus diesen Übungen hervorgegangen, die ein wahres Laboratorium der Philologie darstellten. Wenn der Chef dieses Laboratoriums einen Ehrentag feierte, dann strömten die wissenschaftlichen Gaben aus allen Ländern zusammen. Aus den Büchern, die dankbare Schüler und Mitforscher Gaston Paris gewidmet haben, ließe sich eine Bibliothek bilden, an der die Fortschritte unserer Wissenschaft gemessen werden könnten. Und an dem Ton der Wid-

mungen läßt sich die Liebe und Verehrung ermessen, die seine wissenschaftliche Familie ihm entgegenbrachte:

Tu duca, tu signore e tu maestro! —

Im Jahre 1872 veröffentlichte er selbst als erste Frucht seiner linguistischen Übungen eine kritische Ausgabe der altfranzösischen Alexius-Legende (XII. Jahrh.), welche mit ihren umfangreichen Kommentaren für das Studium der Geschichte der französischen Sprache in ähnlichem Sinne belebend und grundlegend geworden ist, wie die Histoire poétique de Charlemagne für die literaturgeschichtliche Forschung. Zu gleicher Zeit begründete er mit seinem Freunde Paul Meyer die Zeitschrift **Romania** mit dem alten Motto:

Pur remenbrer des ancessurs
Les diz e les faiz e les murs,

die unter dieser gemeinsamen Führung eben ihren zweiunddreißigsten Jahrgang zu eröffnen sich anschickt. Was hat Paris dieser langen Reihe von Bänden seiner **Romania** alles geschenkt an schöpferischen Abhandlungen, grundlegenden Ausgaben, geistreichen Miszellen, fruchtbaren Rezensionen — genug, um ein ganzes Gelehrtenleben zu füllen! Wie hat er, der als Conquistador so manche **terra incognita** zuerst betreten, so manches wilde Terrain in mühsamer Pfadfinder-Arbeit wegsam gemacht und sicheres Wissen an Stelle von Fabeln gesetzt, hier so oft in seiner kandiden Art seine eigene Unsicherheit, sein Schwanken und Umlernen eingestanden, den neuen Fortschritten der Erkenntnis bereitwillig sich erschließend und mit der Gerechtigkeit seines Urteils die Herzensgüte verbindend, die nicht weh tun will. Dieser große

Forscher war ein wahrhaft bescheidener Mann, der auch auf der Höhe seines Ruhmes für seine Meinungen und Arbeiten keine andere Anerkennung verlangte, als die seines ernsten Strebens nach Erkenntnis. So sagte er einst: „La critique, en nous apprenant combien il est difficile d'atteindre la moindre parcelle de vérité, nous enseigne une salutaire méfiance de nous-mêmes, nous fait sentir le besoin de la collaboration des autres et nous inspire pour ceux qui, dans les lieux les plus divers, travaillent à l'œuvre commune, de l'estime et de la sympathie; car, si rien ne divise les hommes comme la croyance où ils sont respectivement de posséder la vérité, rien ne les rapproche comme de la chercher en commun."

Und was hat Gaston Paris neben der Romania — notre œuvre de prédilection, à laquelle nous avons consacré le meilleur de notre temps, wie es im Vorwort zum XXI. Bande heißt — als Begründer und Mitarbeiter anderer großer wissenschaftlicher Kollektiv-Unternehmen und an anderen Publikationen geleistet! Was war er der Société des anciens textes français, deren Bände so oft seinen Namen tragen; wieviel hat seine unermüdliche Feder der Revue critique, der Zeitschrift der Ecole des Chartes, der Revue historique rc. geschenkt; wieviel meisterhafte Artikel verdankt ihm die Histoire littéraire de la France, die Collection des documents inédits sur l'histoire de France, das Journal des Savants, dessen Leitung in kritischen Zeiten er, mit Sorgen, noch jüngst übernommen und das nun auch verwaist ist.

Fruchtbarkeit, unerschöpfliche Fruchtbarkeit war Gaston Paris gegeben; jene Fülle und Leichtigkeit schöpferischen Schaffens, die das sicherste Zeichen der Genialität ist und die rings um sich her Leben weckt. Er war ein Lebenszentrum.

Der Umfang seiner gelehrten Arbeit setzt umsomehr in Erstaunen, als er den Zeitopfern, welche die Pflichten der Freundschaft und der Geselligkeit auferlegen, sich nicht entzog. Er war eine gesellige Natur. Überall — il payait de sa personne, wie der Franzose sagt. All die Briefe, die seine die ganze gebildete Welt umspannenden Verbindungen und seine Redaktionstätigkeit forderten, schrieb er selbst. Jener ostentative wissenschaftliche Großbetrieb, der mit Sekretären arbeitet, war seiner Schlichtheit ebenso fremd, wie seiner Kraft, obwohl er, nachdem er das Licht des einen Auges längst eingebüßt, die Sehkraft des andern mit Sorge schwinden sah. Die Arbeit drohte ihm mit Erblindung. Sein Schritt hatte in den letzten Jahren etwas Unsicheres bekommen, und der Mann, dessen Geist sich so sicher durch entlegene Jahrhunderte bewegte, schritt zögernd durch die Räume, die ihn täglich umgaben.

Daß die Unterrichtsadministration sich seine Mitarbeit sicherte, ist natürlich: Paris hat in ihrem obersten Rat und ihren Kommissionen gesessen, ohne daß ihn indessen das befriedigt hätte, was er dabei ausrichtete.

Mitglied der Académie des Inscriptions war er seit 1876; erst zwanzig Jahre später geruhte die Académie Française ihn aufzunehmen. Er war Commandeur de la Légion d'honneur. Auch das offizielle Ausland hat

ihn geehrt. Die Verleihung des preußischen Ordens Pour le mérite vom letzten Herbste machte ihm Freude.

Wunderbar schloß sich seit Jahren der Zirkel seiner Anregungen in diesem Journal des Savants: die großen, von ihm inspirierten und befruchteten Doktordissertationen (thèses) seiner Schüler von den Conférences du dimanche, wie z. B. A. Jeanroy's Les Origines de la poésie lyrique en France, 1889, oder L. Sudre's, Les sources du roman de Renard, 1893, — machte er dort zum Gegenstand eingehender Referate, welche die ganze Frage des Ursprungs der lyrischen Dichtung und der Herkunft des Tierepos wieder aufnahmen, wobei der Meister die Arbeit des Schülers weiterführte, neuen und höheren Zielen entgegen. Welche Fülle des Wissens und welche entwickelungsgeschichtliche Intuition ist allein in diesen beiden Artikeln, die kleine Bücher darstellen, niedergelegt, — um von Dutzenden anderer nicht zu reden, von denen einzelne noch umfangreicher sind, wie z. B. der jüngste über Cligès und den bretonischen Sagenkreis. Mit gleich sicherer Hand ordnete Paris den Mikrokosmus des tausendfältigen Details wie den Makrokosmus der großen Entwickelungsvorgänge.

Früh zogen ihn die Probleme des Folklore an. Eine Arbeit über den kleinen Däumling geht ins Jahr 1868 zurück. Im Laufe der vierthalb Jahrzehnte hat er dann eine Reihe von Sagen- und Liederstoffen in der abendländischen und morgenländischen Literatur verfolgt — die Parabel von den drei Ringen und die Sage vom Ring der Fastrada, die Legende vom Ewigen Juden und die vom Waldbruder mit dem Engel, die Volkslieder des

Piemont und die Sprichwörter der Fecunda Ratis ꝛc. ꝛc. — und überall hat er Licht verbreitet, Anregungen gesäet und Kunstvolles geschaffen. Die Ansicht, daß die okzidentalischen Erzählungsstoffe des Mittelalters aus dem Oriente stammen, hat er festgehalten und gegen seinen Schüler J. Bédier verteidigt.

Wie er von seinen Fachgenossen und Freunden mit wissenschaftlichen Gaben beschenkt wurde, so schenkte er auch wieder. Er gab, wie nur ein Reicher geben kann und mit Worten, wie sie nur ein edler und feiner Mensch findet. Diese Gaben, die er in sinniger Wahl aus den Schatzkammern seines Wissens und seiner Kunst holte, gehören zum Liebenswürdigsten, was wir von ihm haben, vom Lai de l'Oiselet bis zum Lai de la Rose, den er 1893 seinem Freunde Adolf Tobler zur silbernen Hochzeit darbrachte. Und wie manchem Buch eines lebenden oder verstorbenen Freundes hat er die Schwingen einer glänzenden Vorrede geliehen. Er hatte immer etwas zu sagen, was nur er sagen konnte.

Um den von ihm so sehr geliebten und in seinem Lande noch vielfach verkannten Studien einen gesicherten Platz im Unterricht zu verschaffen, unternahm er sein Manuel d'ancien français, das auf vier Bände berechnet war, von dem aber nur der erste erschienen ist: die vortreffliche Littérature française au moyen âge ², 1890, und veröffentlichte er eine Reihe von livres classiques für Mittelschulen, in denen er das Rolandslied, Villehardouin, Joinville ꝛc. der französischen Jugend zugänglich machte. In den Einleitungen und den Kommentaren dieser Schulausgaben vereinigt Paris mit strenger Wissen-

schaftlichkeit jene schlichte Gemeinverständlichkeit der Darstellung, welche sein Geheimnis war. Ja, für die Kleinsten hat er Récits extraits des poètes et prosateurs du moyen âge geschrieben, die in ihrem leicht archaisierenden Neufranzösisch einen großen Zauber haben, und die zur Schullektüre auch diesseits des Rheins wie geschaffen sind.

Gaston Paris liebte es, alte epische Texte in einer etwas freien modernen Übertragnng weiteren Kreisen zugänglich zu machen; diese Arbeit war eine Erholung für ihn. Niemand war dafür gleich ihm qualifiziert, dessen sprachliche Kunst alle Schwierigkeiten spielend überwand, dessen Vertrautheit mit der Welt des alten Frankreich und dessen feiner Sinn jede Entstellung ausschloß. Welch wundervolle Weihnachtsgabe waren z. B. 1898 die Aventures merveilleuses de Huon de Bordeaux mises en nouveau langage par G. Paris mit den Aquarellen Orazi's. Er plante einen neuen Prachtband dieser Art, der Kaiser Karls Pilgerfahrt, die Legende von der Pförtnerin (la sacristine) und den Lai d'Eliduc umfassen sollte. Das werden wir nun wohl nicht mehr erhalten.

Er war auch ein Meister des Essay. Die Leser der Revue de Paris kennen die herrlichen Seiten, die er über lebende Freunde wie Frederi Mistral und Sully Prudhomme und über Schatten seiner Fabelwelt wie Tristan et Iseut geschrieben hat. Ich habe nie Schöneres gelesen.

Er hat diese und andere Aufsätze und Reden in mehreren Bänden gesammelt (La poésie du moyen âge,

2 voll. 1885/95; Penseurs et Poètes, 1896; Poèmes et légendes du moyen âge, 1900). —

Mit einer Empfehlung Adolf Toblers durfte ich 1878 mich Gaston Paris vorstellen. Damals wohnte er noch in seinem Junggesellenheim in der Rue de Varenne. Sein Arbeitszimmer öffnete sich nach einem schönen Garten, den eine mächtige Zeder überragte. In ihrem Schatten haben sich schon damals am Sonntag Nachmittag um den Hausherrn hervorragende Männer geschart: Sully Prudhomme, Renan, Taine, Pasteur, Berthelot. Wir Jungen mußten uns freilich mit den Conférences des Vormittags begnügen. Erst später, wie sich's schickt, ward auch uns die Freude, an dem illustren Kreise teilzunehmen und unvergängliche Eindrücke zu empfangen aus Taines sinnschwerer Rede, aus Renans funkelndem Witz, aus Sully Prudhommes Versen, Hérédias Sonetten, von Gaston Boissier, Paul Bourget, Albert Sorel, und vor allem von Gaston Paris selbst, der als unvergleichlicher Causeur den Wirt dieses geistigen Symposions machte.

Aus dem Lehrer wurde ein Freund und heute, da wir ihn beklagen, frischen sich alle Beweise seiner Treue und Anhänglichkeit wieder auf, die ein Vierteljahrhundert persönlichen und brieflichen Verkehrs gebracht hat. Wehmütig gleitet das Auge über die lange Reihe der Briefe und Karten, die Paris seine Schrift bedeckt. Es sind auch schwarzgeränderte darunter. Er hat seine erste Frau nach vierjähriger glücklicher Ehe verloren (1889). Mühsam erholte er sich von dem Schlage. Er sucht seine heimatliche Champagne wieder auf: je suis venu dans mon

nid comme un oiseau malade pour tâcher de me refaire un peu de courage et de vitalité. Und dann ein Jahr darauf: J'ai une grande nouvelle à vous annoncer: je vais me remarier . . . . . ma vie si cruellement brisée se relève et je sens que je pourrai encore être heureux.

Wer seit 1891 Gaston Paris gastliches Haus betreten, weiß, daß diese Hoffnung in schönster Weise in Erfüllung gegangen ist. Der Liebe und wachsenden Sorge der Frau, die jetzt mit einem elfjährigen Töchterchen an seinem Sarge trauert, verdanken wir Paris' unversehrte Arbeitskraft dieser letzten Zeit.

Gaston Paris bedurfte des Heims. Er war dazu geschaffen, daß Liebe ihn umgab und über ihm wachte. Er gehörte zu denen, von welchen sein Freund Sully Prudhomme singt, daß sie einer Gefährtin bedurfen:

Inépuisable en soins calmants et réchauffants,
Soins muets, comme en ont les mères,
Car ce sont des enfants;

Il leur faut pour témoin, dans leurs heures d'étude,
Une âme qu'autour d'eux ils sentent se poser:
Il leur faut une solitude
Où voltige un baiser. —

Seine Briefe zeigen auch, wie schwer er unter der Krise litt, die sein Vaterland zu Ende des vorigen Jahrhunderts durchmachte. J'ai vu un moment, schreibt er im Herbst 1898, où on pouvait craindre que pour un honnête homme il n'y eût pas moyen, sauf par un lâche silence, d'éviter la persécution et la ruine — da sandte er seinen offenen Brief an das Journal des

Débats. Ihn, den Mann des Friedens und der Liebe, zwang sein hoher Sinn und seine Wahrhaftigkeit, in den wilden Streit der Meinungen hinauszutreten und entschieden Partei zu nehmen. Blutenden Herzens sah er den Kreis seiner langjährigen Freunde zerrissen und seinen Sonntag verödet. Die ruhiger gewordenen Zeiten haben auch diese Wunden vernarben lassen und der Salon des Collège de France rekonstituierte sich wieder.

Den Sommer verbrachte Gaston Paris im Kreise seiner Familie in Cérisy-la-Salle bei Coutances (Normandie). Dort, in dem stillen, aus der Zeit Heinrichs IV stammenden Schloß, das sich malerisch aus Laufgräben erhebt und an das eine Meierei sich anlehnt, erholte er sich, seine Zeit zwischen Arbeit, Familie und Freunde teilend, die sich seiner Gastfreundschaft erfreuten.

Da sah ich ihn zum letzten Mal im Herbst vorigen Jahres.

Der Vormittag galt der Arbeit, seiner lieben Romania, der Histoire littéraire, dem Journal des Savants. Jede Post brachte Druckkorrekturen. Er klagte über die Kürze der Zeit, und er, der arbeitsamste aller Menschen, zitierte melancholisch den alten Vers:

Le temps s'en vait,
Et rien n'ai fait;
Le temps s'en vient,
Et ne fais rien.

Er bedauerte, daß er nicht mehr dazu komme, zu lesen. Doch lagen da Platos Dialoge, die er eben mit Entzücken wieder genossen — und in Johanna Spyri's Heidi wußte er besser Bescheid als der Zürcher. Er hatte

die Kindergeschichte, die ihm Adolf Tobler gesandt, mit seinem Töchterchen durchgelesen, um es im Deutschen zu unterrichten — nach der méthode directe wie er scherzend hinzufügte. Plato und Heidi!

Der Nachmittag war der Erholung im Freien gewidmet. Den Reiz dieser Ausflüge durch die üppigen Fluren der Normandie an der Seite dieses Mannes kann nur der ermessen, der ihn gekannt hat. Er sprach von seinen Arbeitsplänen, von seinen Hoffnungen. Noch vieles hatte er vor, und zehn Jahre wünschte er sich noch. Am meisten lag ihm die Ausgabe des Tristan am Herzen. In seiner Unterhaltung war nichts von der Müdigkeit zu spüren, über die er wohl klagte. Aber als er mich, trotz meiner Abwehr, auf den Turm der wunderbaren Kathedrale von Coutances begleitete, um in der Ferne das Meer zu sehen, wollte sein Herz nicht mehr; er mußte sich auf die dunkeln Stufen niedersetzen.

Abends vereinigte sich die Familie im Salon. Man sprach von alten Zeiten, da wir Alle jung gewesen, von abwesenden, von verstorbenen Freunden. Paris stopfte seine Pfeife, blies den Rauch in die Luft und schloß einen wehmütigen Gang durch die Vergangenheit mit den Lenau'schen Versen:

> Dreifach haben sie mir gezeigt,
> Wenn das Leben uns nachtet,
> Wie man's verraucht, verschläft, vergeigt,
> Und es dreimal verachtet. —

Wir rechneten sicher auf ein Wiedersehen, als wir schieden. Da brachte ihm Weihnachten eine schmerzvolle Krise. Die Freundesbriefe, die zu Neujahr aus aller

Welt bei ihm einliefen, fanden ihn im Bett. Am 7. Januar schrieb er: Je me lève aujourd'hui pour la première fois . . . je ne suis pas de force à discuter maintenant les problèmes que vous touchez; mais cela se retrouvera, je l'espère.

Die Hoffnung sollte sich nicht erfüllen. —

Mit Gaston Paris hat Frankreich einen der führenden wissenschaftlichen Männer verloren. Ja, wenn man sein reiches Lebenswerk überblickt, fragt man sich, ob einer der Lebenden seines Landes den Geist der Wissenschaft so mächtig gefördert hat wie er. Er hat Bodenständigkeit und Weltbürgertum, Vaterlandsliebe und Wahrheitsliebe, wissenschaftlichen und künstlerischen Sinn, geniale Schaffenskraft und schlichte Herzensgüte in einer Harmonie vereinigt, die man vollkommen nennen möchte und die vollkommen zu heißen einem Schüler gestattet sein mag, der ihm mehr verdankt und an ihm mehr verliert, als diese Zeilen sagen können und dürfen.

Als man vor zehn Jahren E. Renan hinaustrug, da sprach Gaston Paris im Namen der Kollegen das Abschiedswort im Hofe jenes Collège de France „que Renan avait tant aimé et dont la gloire séculaire lui devra un de ses plus éclatants rayons."

Nun auch sein Licht erloschen ist, wird man dasselbe von ihm sagen. Und die erleuchtenden und erwärmenden Strahlen, die von ihm ausgegangen sind, werden noch lange führen und erquicken und noch Vieler Augen und Herzen seinem Lande zuwenden, dem er durch seine Person so viele Bewunderung und Sympathie geschaffen hat als ein großer Mehrer des Reiches.

Mit dem heutigen Frankreich trauert auch das alte um Gaston Paris. Unhörbaren Schrittes folgen seinem Sarge die Schatten der Gestalten, in deren vertrautem Umgang er sein Leben verbracht: die Helden, wie Charlemagne, Roland und Hüon; die Heiligen, wie Eulalia, Leodegar und Alexis; die Poeten, wie Chrétien de Troyes, Marie de France und Villon; die Geschichtsschreiber, wie Nithart, Joinville und Ambroise, die elegante Welt mit Marie de Champagne und André le Chapelain, das fahrende Volk des Lendit von Saint-Denis, und . . . gleich Francesca und Paolo,

> Quali colombe dal disio chiamate,
> Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido
> Volan per l'aer, dal voler portate,

schweben zu seiner letzten Ruhestätte die Paare, von deren Liebe er uns so schön erzählt hat: Jaufré Rudel und die Gräfin von Tripolis, Lancelot und Gueniévre, der Châtelain de Coucy und die Dame von Fayel, Aucassin und Nicolette, Tristan und Yseut, deren Sprache er wie kein Lebender verstanden hat.

März 1903.



